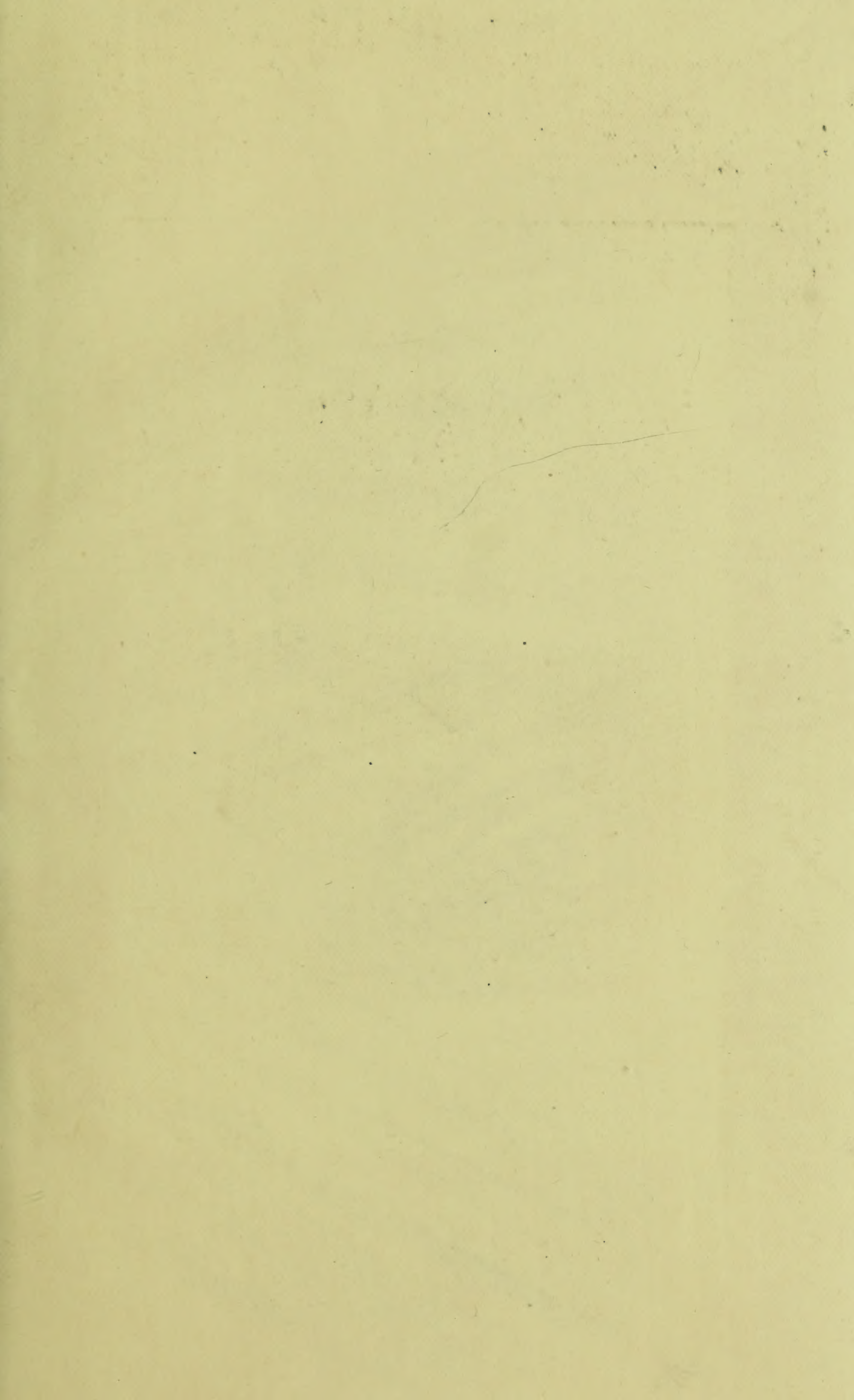
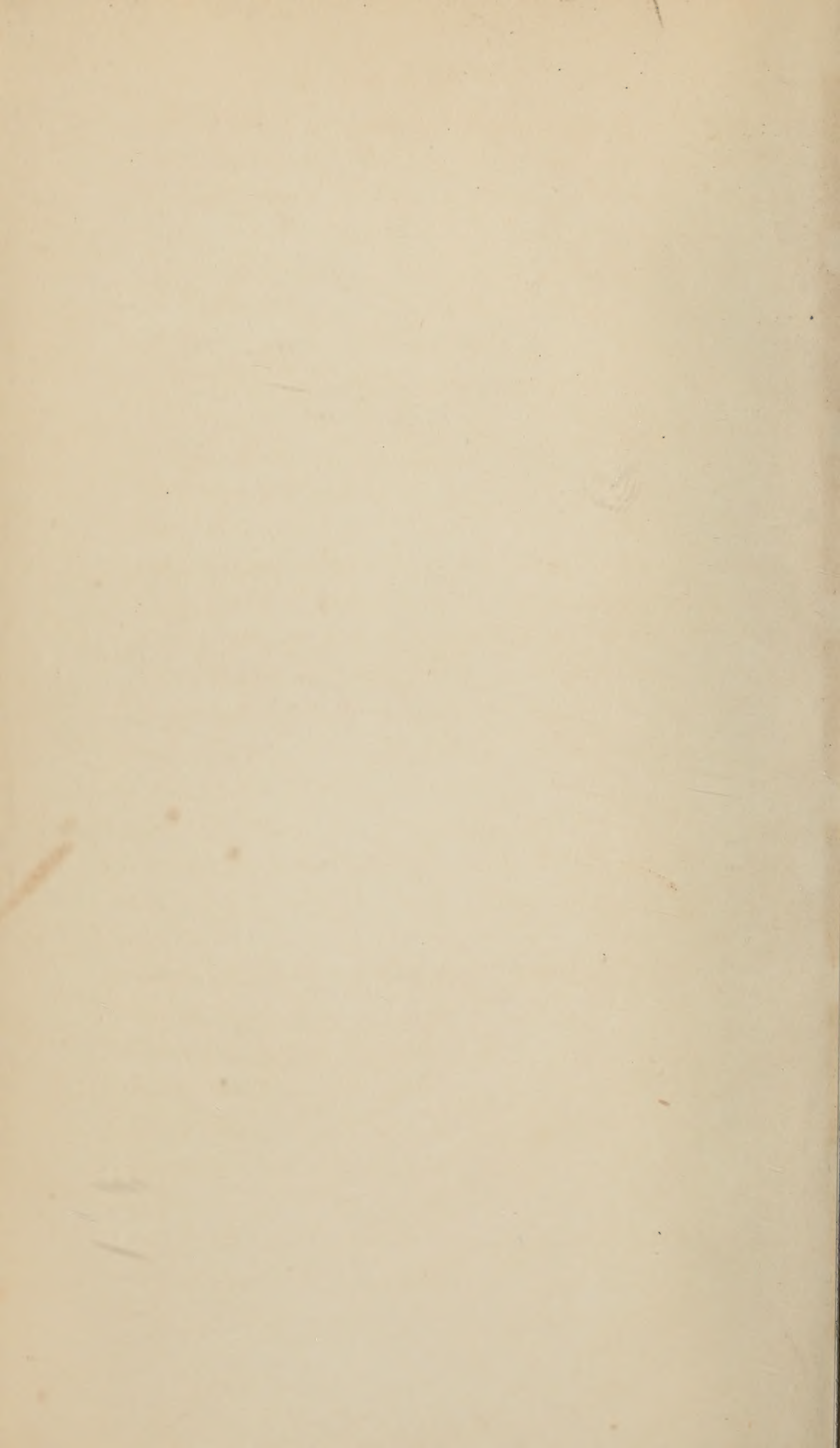

3 1761 06930219 8





BESCHREIBUNG

der

STADT ROM

von

ERNST PLATNER, CARL BUNSEN,
EDUARD GERHARD und WILHELM RÖSTELL.

Mit Beiträgen von B. G. NIEBUHR und einer geognostischen Abhandlung von F. HOFFMANN. Erläutert durch Pläne, Aufrisse und Ansichten von den Architekten KNAPP und STIER, und begleitet von einem besondern Urkunden- und Inschriftenbuch von EDUARD GERHARD und EMILIANO SARTI.

ZWEITER BAND.

Das vaticanische Gebiet und die vaticanischen Sammlungen.

Erste Abtheilung oder der Beschreibung erstes Buch.

STUTTGART und TÜBINGEN,
in der J. G. COTTA'schen Buchhandlung.
1832.

V o r r e d e.

Wir beginnen mit diesem Bande die eigentliche Beschreibung Roms nach den natürlichen Massen des Stadtgebiets. Die Einleitung versucht zuerst, nach einigen geographischen Angaben über den vaticanischen Hügel, ein Bild dieses Bezirks in den verschiedenen Epochen der Stadtgeschichte zu geben, so weit die dürftigen Nachrichten über viele Punkte dieses dritthalbtausendjährigen Zeitraums erlauben. Hier sehen wir den blutigen Schauplatz der ersten Christenverfolgung mitten in der Pracht üppiger Kaiser; später die letzten Mysterien des Heidenthums neben den Anfängen des gröfsten unter den christlichen Heiligthümern; dann die Leostadt mit ihren Mauern gegen die Sarazenen und mit ihren nordischen Ansiedlern; die Jahrhunderte wilder und blutiger innerer Fehden und Kriege, und schonungsloser Zerstörung der alten Herrlichkeit; endlich das Wiederaufblühen der Stadt und ihren steigenden Schmuck in der Geschichte der neuen Peterskirche und des vaticanischen Palastes.

Es sind diese beiden ungeheuern Gebäude, deren Beschreibung den bei weitem gröfsten Theil dieses Bandes ausmacht. Beide sind ausführlich in Werken behandelt, die für sich eine nicht unbedeutende und sehr kostbare Bibliothek ausmachen, aber auch in ihnen bis jetzt nicht vollständig; in den gewöhnlichen Reisehandbüchern aber über allen Begriff dürftig, und meistens, nach Ansicht und Gehalt, ganz unwürdig des Gegenstandes. Wem also unsere Be-

schreibung zu weitläufig vorkommt, der bedenke zuerst, daſs wenn wir uns darüber nicht ganz täuschen, sie ihm hundertfache Mühe ersparen soll, und daſs Niemand würdig ist, Rom zu beschauen, der es verschmäht, sich ein anschauliches Bild von den frühern Zuständen der merkwürdigsten christlichen Kirche vorführen zu lassen, oder dem eine verständige Betrachtung der unnachahmlichen Meisterwerke aller christlichen Kunst, wie sie der vaticanische Palast uns vor Augen stellt, abschreckend erscheinen sollte. Wer sich hingegen eine solche liebevolle Betrachtung der Vergangenheit und würdige Beschauung des Gegenwärtigen zum Ziele setzt, dem wird unsere Beschreibung vielleicht eher zu gedrängt vorkommen. Dabei ist sie jedoch auch so eingerichtet, daſs sich jeder leicht nach Zeit und Bedürfniſs das Nothwendigste auswählen kann, das Uebrige einem reichern Beschauungsplan oder andern Lesern überlassend.

Der Versuch, ein Bild der alten Peterskirche zur Zeit der Kaiserkrönung Carls des Groſsen zu geben, ist der erste seiner Art, und wir bitten um besondere Nachsicht für ihn. Damit aber Niemand darüber erschrecke, wollen wir in Voraus bemerken, daſs auſser St. Peter nur noch der Lateran in diesem Werke mit ähnlicher Ausführlichkeit ist behandelt worden.

Bei der Beschreibung des Palastes haben wir Alles ausgesondert, was gelehrte und Kunstsammlungen betrifft. Ihrer Betrachtung ist der zweite Theil dieses Bandes ausschlieſslich gewidmet.

Im letzten Hauptstücke dieser ersten Abtheilung haben wir mit besonderer Genauigkeit das Mausoleum Hadrians beschrieben. Vieljährige Untersuchungen und ein Zusammentreffen glücklicher Umstände haben

es uns möglich gemacht, bei dessen Herstellung einen festen Grund zu gewinnen.

Von den Umgebungen des Borgo verdient der Monte Mario in vielfacher Beziehung eine genauere Betrachtung. Die geognostische Einleitung unseres verehrten Freundes, Professor Hoffmann, der den Triumph deutscher Wissenschaft bis an die Gränzen Siciliens geführt, wird gewifs jedem Leser und Beschauer willkommen seyn.

Von diesem Hügel ziehen wir in die ewige Stadt ein, den Triumphatoren folgend, und gelangen so zu dem Punkte, von dem aus wir das alte Stadtgebiet beschreiben werden.

Schliefslich geben wir hier noch eine Uebersicht der zu diesem Werke gehörigen Kupfertafeln. Sie zerfallen, nach dem in der Vorrede zum ersten Bande Auseinandergesetzten, in solche, die nothwendig zum Werke gehören, und ihm beigebunden werden müssen, weil ohne sie die Beschreibung unverständlich seyn würde, und in solche, die als Erläuterungstafeln sich zu einem gröfsern Kupferwerke vereinigen werden, welches die Besitzer der Beschreibung beliebig sich anschaffen können oder nicht.

Die zum Werke selbst gehörigen, seiner Gröfse angepafsten Tafeln sind, aufser dem allgemeinen Stadtplane, welchem späterhin der vergleichende in derselben Gröfse folgen wird,

zum ersten Bande:

Die drei Pläne von den 4 Regionen des Servius Tullius — der 14 Augusts — und den neuen Rionen.

Zum zweiten Bande:

Der vergleichende Plan des vaticanischen Gebiets.

Der Plan der neuen Peterskirche.

Durch ein sehr zu bedauerndes Versehen sind jene drei Stadtplänchen, eben so wenig als der grofse, mit dem ersten Bande ausgegeben. Sie werden jetzt sämmtlich von der Buchhandlung nachgeliefert werden. Die beiden zu dem gegenwärtigen Bande gehörigen Blättchen werden zugleich mit demselben erscheinen, und sind ihm beizuheften.

Zu dem topographischen Kupferwerke aber gehören bis jetzt folgende Blätter:

1. Die geognostische Karte von Hoffmann, nach Brocchi. (Zum ersten Bande.)
2. Plan der alten St. Peterskirche.
3. Plan der Peterskirche des Mittelalters.
4. Plane der neuen Peterskirche nach ihren verschiedenen Baumeistern.
5. Plan der vaticanischen Grotten mit einigen Darstellungen der alten Kirche.
6. Plan und Aufrifs des vaticanischen Palastes, nach Gau.
7. Plan des Grabmals Hadrians.

Diese Blätter sind sämmtlich in den Jahren 1825 bis 1828 gezeichnet, und, mit Ausnahme des letzten, auch in diesem Zeitraume gestochen.

Zu der zweiten Abtheilung dieses Bandes wird keine Kupfertafel gegeben werden. Der Druck desselben wird sich unmittelbar an die Herausgabe der ersten Abtheilung anschliefsen, und der Rest der Beschreibung kann der Buchhandlung bis Mai 1833 vollständig, in zwei andern Bänden, geliefert werden.

Rom, den 8 April 1832.

Bunsen.

INHALT

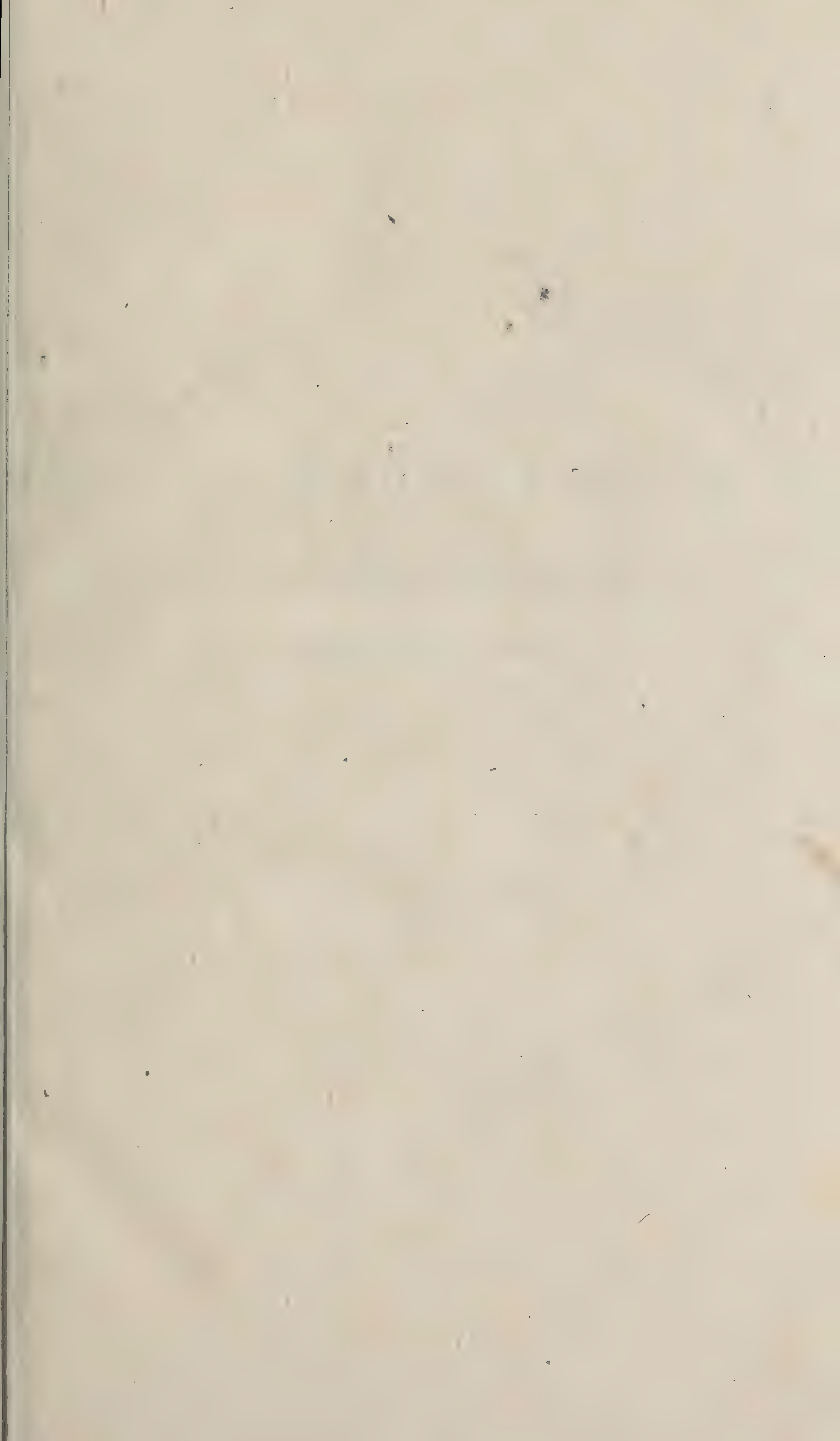
des

zweiten Bandes oder des besondern Theils

der

Beschreibung der Stadt Rom.

Beschreibung des vaticanischen Gebiets.



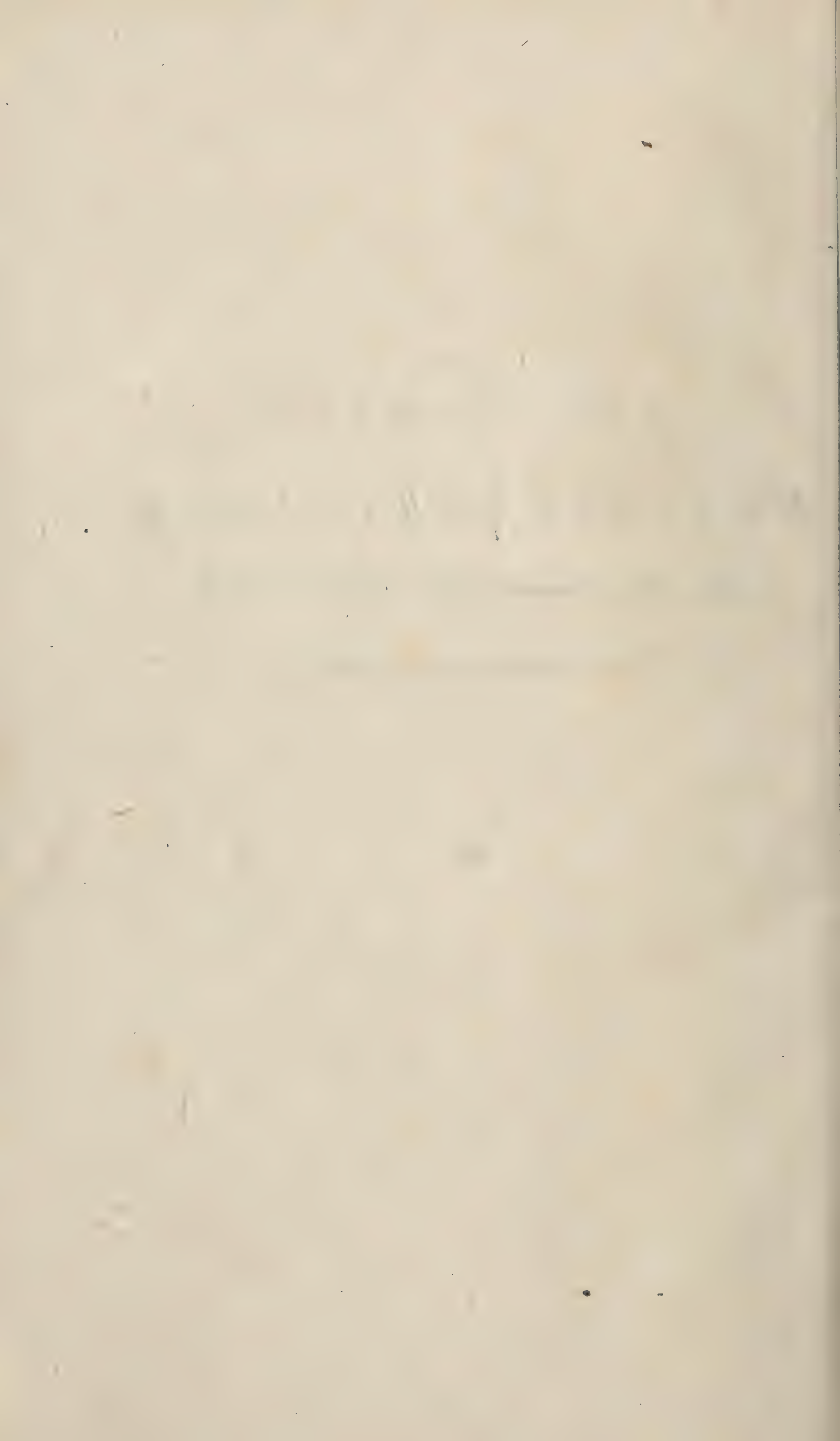


Zweiter Band.

Erste Abtheilung.

Der Beschreibung erstes Buch.

Das vaticanische Gebiet.



ERSTES BUCH.

Beschreibung des vaticanischen Gebiets.



ERSTES HAUPTSTÜCK.

Einleitung.

Natürliche Beschaffenheit und allgemeine Geschichte des vaticanischen Gebiets.

I. *Natürliche und künstliche Begränzung.*

Der Bezirk des rechten Tiberufers, mit dessen Untersuchung wir die Beschreibung der Stadt beginnen, weil er mehr als ein anderer Sehenswürdiges in sich schliefst und das Heiligthum des neuen Roms genannt werden kann, wie das Capitol das Heiligthum des alten, ist nur der nördliche Theil der transtiberinischen Region, der letzten unter den vierzehn Stadtbezirken Augusts, mit deren gröfserem südlichen Theile, dem jetzigen Trastevere im engeren Sinne, dieses Werk schliefsen wird.

Die natürlichen Gränzen des Bezirks sind durch die Lage des vaticanischen Hügels im engern Sinne gegeben. Dieser wird durch das Val d'inferno und dessen Fortsetzung von der Hügelkette getrennt, die vom Janiculus bis zum Monte Mario ihn im Halbkreise umschliefst, während er von der andern Seite sich in das Flufsthal verliert. Wie viel von diesem nordöstlich zum Campus Vaticanus des alten Roms gerechnet sein mag, wird sich vielleicht unten bei der Untersuchung über die Strafsen und Brücken dieses Flufsgebiets ausmachen lassen. Des historischen Zusammenhangs willen fügen wir jenem Hügel einen kleineren hinzu, welcher süd-

östlich von ihm liegt und hier die Verbindung mit dem Janiculus vermittelt. Eigentlich ist er das Ende des Janiculus selbst, denn von der Hauptmasse desselben trennt ihn, San Onofrio gegenüber, nur ein tiefer Einschnitt, vom Vatican aber ein enges Thal. Dieser Hügel erhebt sich nur zu geringer Höhe, und ist fast ganz von der Villa Barberini, und nach Norden von der Villa Cesi eingenommen. Er heifst im Mittelalter Mons Pessulanus, später Monte Vercelli oder il Monticello.

Der vaticanische Hügel war in der vorrömischen Zeit der Sitz einer etruscischen Stadt, Vaticum oder Vatica, die ihm den Namen gab; alle lateinischen Ableitungen desselben sind vollkommen so grundlos, wie ähnliche Träumereien der Grammatiker bei andern etruscischen Wörtern. Plinius sahe noch im Umfange des Vaticans eine Steineiche, älter als Rom, mit einer ehernen Tafel, auf welcher etruscische Schrift eingegraben war *). Ihre Feldmark (ager Vaticanus) dehnte sich längs des rechten Tiberufers, dem Gebiet von Latium und dem von Fidenä gegenüber, bis zur vejentischen Feldmark aus **).

Wenn man diesen historischen Grund mit dem Laufe der Hügelkette des Janiculus und des Vaticans zusammenhält, so wird der weitere Sprachgebrauch, welcher für beide in den römischen Classikern vorkommt, vollkommen verständlich. Begann man nördlich, so konnte der Monte Mario mit seinen Umgebungen bis zum Vatican sehr gut als die vaticanischen Berge bezeichnet werden, wie Cicero es augenscheinlich thut ***), und die nördliche Spitze des Janiculus konnte sehr wohl, mit dem nahen vaticanischen Hügel zusammen genommen, dessen Namen tragen, wie es bei Horaz der Fall ist ****). Umgekehrt, wenn man vom Janiculus im engeren Sinn ausging, konnte die Spitze des Monte Mario über Ponte molle sehr richtig als Theil des lang gestreck-

*) Hist. Nat. XVI. 44.
**) Ebend. VIII. 5.
***) Ep. ad Attic. XIII. 228. (S. Einleitung III. 3. Republ. Rom.)
****) Carmin. I. 20.

ten Rücken des Janiculus angesehen werden, und so nennt Martial jenen Punkt, da wo er die reizende Aussicht nach der Stadt, der Tiber und den fernen Bergen von jener Spitze beschreibt *). Denn die halbzirkelförmige Bucht, welche vom Janiculus sich hinter den vaticanischen Hügeln so hinzieht, daſs sie gerade da am meisten zurückweicht, wo die Tiber einen nordöstlichen Winkel nach S. Peter hin bildet, hängt ungeachtet kleiner Einschnitte unverkennbar zusammen, und war in ihrer ganzen Ausdehnung damals ohne Zweifel mit Landhäusern und Anlagen bedeckt, während der Vatican, der in dieser weiten Bucht zwischen jener Hügelkette und dem Fluſs wie ein Vorberg lag, ungeachtet der prächtigen Anlagen der Augusteer nach der Stadt hin, von jener Seite meist nur Ziegelhütten und ärmliche Wohnhäuser darbieten mochte.

Die physische Beschaffenheit beider ist vollkommen dieselbe. Unter dem gelblichen Sande, der auf ihrer Oberfläche sichtbar ist, findet sich eine quellenreiche Lage bläulichen Thons, worin Seliniten und andere Conchylien enthalten sind. Brocchi erwähnt auch einer Pinie und eines harzigen Stücks Holz mit kleinen Adern vom gelben Feuerstein, die in diesem Thonlager gefunden worden, so wie des Mittelfuſsknochens einer untergegangenen Thierart, wahrscheinlich des durch die Pariser Ausgrabungen bekannten Palaeotherion, welcher beim Unterbauen des groſsen Saals des Pio-Clementinischen Museums in jenem Sande entdeckt wurde.

Um uns, so weit die dürftigen Nachrichten und schwachen Ueberreste es erlauben, ein Bild von diesen Bezirken in den verschiedenen Zeiten des römischen Reichs zu machen, ist es vor Allem nothwendig, seine Verbindung mit dem linken Ufer und der alten Stadt zu untersuchen, und den Lauf der in seinem Umfange geführten Straſsen zu bestimmen.

Die Regionarier nennen zwischen dem Pons Milvius und Antoninus (Ponte Molle und Sisto) den Pons Aelius

---

*) Epigr. IV. 51. (S. unten beim Monte Mario.)

und Vaticanus, wovon der erstere in dem Ponte di Castello fortdauert, und der andere in seinen Trümmern bei San Spirito sichtbar ist. Pirenesi bezweifelte diese antiken Trümmer mit Unrecht, obgleich seine Behauptung, dafs die angeblichen Pfeiler im Flufs runde unförmliche Massen aus dem Mittelalter wären, durch das was der Augenschein ihm darbot, gerechtfertigt sein mochte. Denn die Mühle und der Thurm im Flufs hinter S. Spirito, deren eine Urkunde des Papstes Agapetus vom Jahr 955 bei Marini *) die römische Chronik aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts erwähnt **), sind ohne Zweifel auf zwei Pfeilern dieser Brücke errichtet gewesen, dem am rechten Ufer, dessen antike Reste man noch jetzt bei niedrigem Wasserstande entdeckt, und dem in der Mitte, dessen ungeheure Travertinquadern im Flufs die Sprengung des zur Erleichterung der Flufsschiffahrt unternommenen Grundbaues im Jahre 1812 zu Tage gefördert hat. Ob die bei dieser Sprengung gefundenen Stücke eines Frieses von einer spätern Wiederherstellung der Pfeiler, oder von dem Bau des Mittelalters herrühren, ergiebt sich nicht aus den Berichten, die bisher darüber bekannt gemacht sind.

Pons Vaticanus.

Diese Brücke trägt in den Beschreibungen Roms aus dem dreizehnten Jahrhundert den Namen Pons Neronianus. Ohne auf diesen viel Gewicht zu legen, obgleich er mehr Beachtung verdienen mag als der Zusatz im Text des Panvinischen Victors, dafs sie auch Pons Aurelius geheifsen, so scheint doch ihre Lage es unmöglich zu machen, hier die ursprüngliche Verbindung des vaticanischen Bezirks mit der Stadt zu suchen. Vor sich hat sie unmittelbar den kleinen vaticanischen Hügel, dessen wir oben erwähnt, links und rechts die gewundenen Thäler des Janiculus und des

*) Papyri diplomatici p. 41. Concedimus . . . aquimolam molentem unum in integrum, in fluvium (d. h. in fluvio) Tyberis justa (sic!) Scola Saxonum.

**) Bei Muratori Script. T. XXIV. p. 1004. Fuit facta vertesca super turricella in medio fluminis prope molam Spiritus.

Vaticans. Wie konnte sie also zur Leitung der Landstrafse dieser Gegend oder zur Verbindung mit benachbarten Wegen an einem solchen Punkte angelegt werden? Dessen ungeachtet haben die Neueren, von Biondo an, den Pons Triumphalis hierhin gesetzt, und die Via Triumphalis von ihr nach dem Aufgange des Monte Mario laufen lassen. Biondo selbst aber, dessen Ansehn hier in Anspruch genommen wird, kann bei allem Eifer für diese Behauptung nicht läugnen, dafs die schmale alte Strafse, deren Reste er noch unweit der Brücke bemerkte, links von der Peterskirche, neben der Sacristei — wo damals der Obelisk stand — herlief, ohne dafs man ihren Gang weiter verfolgen konnte. Diefs war also augenscheinlich der Weg zum Neronischen Circus, und wohin sie auch weiter führte, so konnte sie doch nie die Via Triumphalis werden.

Via Triumphalis.

Diese Strafse, welche drei Inschriften bei Gruter, aus der Kaiserzeit, die eine bestimmt aus der Regierung von Antoninus Pius, erwähnen, ging über den Monte Mario, an dessen Abhange, auf dem Wege zur Villa Melini, die eine jener Inschriften ohne Zweifel an ihrer ursprünglichen Stelle gefunden wurde.

Man sieht die zum Theil noch sehr stattlichen, wenn auch augenscheinlich hier und da neu gelegten Reste dieser Strafse auf dem Wege, der von Porta Angelica links hinauf führt, und zwar zuerst, ehe man zur Kapelle am Wege gelangt, und dann wieder bei dem steilen Aufgange, wo sie sich kurz vor dem Eingang der Villa Melini links unter die jetzt vorgedrungene Erde verliert. Ihre Fortsetzung nach dem Flufs in dieser Linie konnte sehr gut auf den Pons Aelius treffen, was aber nicht ihre ursprüngliche Richtung sein kann, da sie ohne Zweifel schon vor Hadrian bestand.

Pons Triumphalis.

Nun finden sich unweit von dieser Brücke, flufsaufwärts, und zwar gerade hinter den Mauern von Tordinone, die Reste eines Brückenpfeilers von mächtigen Travertinquadern, die man im Sommer besteigen und unter dem niedrigen Wasser verfolgen kann. Piranesi hat zuerst in ihnen den Pons Triumphalis wie-

dererkannt, und es ist leicht zu erweisen, dafs alle Schwierigkeiten mit dieser Annahme verschwinden.

Die Linien der beiden Brücken sind nicht parallel, sondern laufen nach dem Castell hin zusammen, so dafs ihr Winkel hinter den Befestigungswerken liegen würde. Gerade hier, zwischen der jetzt vermauerten Porta di Castello und dem Halbzirkel des sogenannten Hadrianischen Circus, ward auch bei der Aufgrabung desselben im Jahre 1743 eine antike Strafse gefunden, welche sonderbar genug Alle ganz richtig die Via Triumphalis nennen. Ficoroni, der sie sah, und dem allein wir die leider sehr unbefriedigende Nachricht verdanken, dafs sie am Fufs des Circus herlief, nimmt zwar an, sie sei gerade nach San Spirito hingegangen, was durch Biondo's Zeugnifs von dem Lauf der alten Strafse vor jener Brücke schon widerlegt wird, noch unbestreitbarer aber durch die Natur der Sache selbst. Ohne Zweifel lief diese Strafse ungefähr in der Richtung des jetzigen Weges von Porta di Castello, längs der Befestigung nach Porta Angelica, nur wohl etwas mehr rechts abgehend, und traf so die oben angegebene alte Strafse, die zum Monte Mario hinführt.

Das gänzliche Verschwinden dieser Brücke macht es nicht unwahrscheinlich, dafs sie von dem Erbauer des Pons Aelius selbst zerstört worden sei. Allerdings kann man hier fragen, warum er die alte Brücke nicht lieber benutzt habe? Aber ohne die bekannte Baulust dieses prachtliebenden Kaisers zu berücksichtigen, welche allerdings diesen Einwurf schon beseitigen könnte, scheint die schräge Richtung der alten Brücke gegen die vier nach den Weltgegenden gezogenen Seiten des Grabmals der eigentliche Grund des neuen Baues gewesen zu sein. Denn es war natürlich, dafs er die Brücke geradezu auf das Grabmal führen wollte, um den Besuchenden schon vom Flufs her den richtigen Anblick desselben zu geben. Wenn Hadrian aber auch nicht die alte Brücke zerstörte, so war es natürlich, dafs sie in den spätern Zeiten als ganz unnütz einging, und die Via Triumphalis über die Hadriansbrücke geführt wurde. Hiermit stimmen auch alle Nachrichten über den weitern

Gang dieser Strafse durch das Marsfeld überein. Vor ihr stand der Bogen der Kaiser Gratianus, Valentinianus und Theodosius, welcher die grofsen Portiken schlofs, die von hier zu den prachtvollen Gebäuden des Marsfeldes führten. Der Ordo Romanus von Benedict (vor 1143) nennt ihn einen Triumphbogen; seine Lage bei San Celso beweiset, dafs er geradezu auf die Brücke hinging, und also den Gang des Triumphzuges nach dem Porticus des C. Octavius beim Theater des Pompejus (bei Campo di fiori) anzeigte, welches nach Josephus Erzählung vom Triumphe des Vespasianus und Titus unbezweifelt der nächste Punkt war.

Via Aurelia nova.

Die zweite Strafse, welche den vaticanischen Bezirk berührte, war die neue Aurelische (Aurelia nova). Ihre Erwähnung in zwei der oben für die Triumphalis angeführten Inschriften neben der alten Aurelischen beweist, dafs sie wenigstens von den Antoninen an bestand: dafs sie aber über den Pons Aelius lief, wird durch die Benennung des vor der Brücke gelegenen Thors der Aurelischen Mauer aufser Zweifel gesetzt. Dafs der Eingang zur Brücke von der Stadt bei dieser Gelegenheit durch ein Thor verwahrt wurde, und dafs dieses Porta Aurelia hiefs, kann nach der zweifachen Erwähnung desselben bei Procopius, verglichen mit der Beschreibung des Anonymus von Mabillon aus dem achten Jahrhundert, durchaus nicht angefochten werden. Wir wiederholen hier nur aus dem ersten Bande, dafs die Thore der Aurelischen Mauern ihre Namen fast ohne Ausnahme von den alten Strafsen erhielten, über denen sie angelegt wurden.

Die neue Aurelische Strafse war also schon in der Stadt oder im Marsfelde, verschieden von der alten, welche über den Janiculus lief, der jetzigen Strafse von Porta San Pancrazio nach Villa Pamfili ungefähr entsprechend. Ihre Richtung jenseits der Brücke ist durch ihre Bestimmung, nach dem Meeresufer zu führen, wenigstens so weit gegeben, dafs es keinem Zweifel unterliegen kann, sie sei links von St. Peter etwa nach der Porta Cavalleggieri auf dem Wege von Civitavecchia fortgelaufen. Der Via Aurelia also gehören alle die Grabdenkmäler zu, welche längs des jetzigen

Borgo Nuovo und Vecchio, und auf dem Platze von St. Peter gefunden worden sind: wenn nicht einige gerade hier an einer Querstrafse lagen, welche die Aurelia mit der Triumphalis verband. Diefs letzte wird allerdings dadurch wahrscheinlich, dafs diese Gräber an beiden Seiten der jetzigen Colonnade, obgleich besonders an der linken, gefunden wurden; entscheidend sind jedoch die Nachrichten von Bosius nicht, der den Gang der alten Strafsen leider nicht so sorgfältig beachtet hat als die Beschaffenheit der christlichen Grabmäler.

Hiernach kann man also sagen, dafs der vaticanische Bezirk im engern Sinne, von den Zeiten der Antonine an, nördlich von der Via Triumphalis, südlich von der Aurelia Nova begränzt wurde. Zum Schlusse wollen wir von dem Gefundenen auf das Wunderliche der gewöhnlichen Annahme zurücksehn. Nach ihr müfsten die beiden Strafsen — da das Ausgehn der Aurelia vom Pons Aelius durch das Aurelische Thor feststeht — sich kreuzen, denn die obere nördliche Strafse würde von der untern südlichen Brücke auslaufen müssen, und umgekehrt die südliche Strafse von der nördlichen Brücke. Ob in den Zeiten der Republik eine Strafse (die aber dann sicher keine Consularstrafse war) von dem Trastevere unterm Janiculus, vor der Anhöhe des Vaticans vorbei, nach der Gegend von Porta Angelica hinging, ist eine nicht zu beantwortende Frage. Gewifs ist, dafs wir uns in dem oben abgegränzten Bezirk aufser den an der Triumphalstrafse liegenden Grabdenkmälern und den anstofsenden Gärten und Wiesen, nur Töpferhütten und ärmliche Wohnungen der niedrigsten Classe von Freigelassenen, der Juden und anderer verachteten Fremden, wie im übrigen transtiberianischen Bezirke, zu denken haben.

II. *Der Vatican zur Zeit der Republik.*

Unter den in dieser Flufsebene gelegenen römischen Aeckern ist ohne Zweifel das unter dem Namen der quinctischen Wiesen (prata Quinctia) noch in den Kaiserzeiten gekannte kleine Gut des grofsen Cincinnatus zu suchen, dessen Lage man sich, um

Prata Quinctia.

einer der schönsten Erinnerungen alter römischer Tugend willen, gern möglichst bestimmt vergegenwärtigen möchte. Plinius sagt, sie liegen im Vatican, während Livius sie dadurch genau zu bezeichnen sucht, daſs er angiebt, sie liegen gerade der Stelle gegenüber, wo jetzt die Schiffswerften (navalia) seien *). Die Lage von diesen, unter dem nordwestlichen Abhange des Aventins, ist aber nicht zu bezweifeln, wie an seinem Ort bewiesen werden wird: von Schiffswerften für die Fluſsschifffahrt wissen wir nicht einmal, daſs sie überhaupt bestanden, viel weniger, daſs sie in der Nähe des jetzigen Porto di Ripetta gewesen. Wenn aber Livius auch von diesen hätte reden wollen, so ist sein Ausdruck auf jeden Fall ungenau; denn da er selbst erzählt, Cincinnatus habe fern vom Geräusch und Getreibe der Stadt gewohnt, und in seiner Einsamkeit nichts von dem Unglück und der Noth Roms erfahren, so ist es unmöglich, sein Gut in den Wiesen unterm Janiculus, im Angesichte der Stadt, und sogar in der Nähe der damals noch einzigen Brücke anzunehmen. Man müſste es also auch in diesem Fall in dem Thal hinter dem Janiculus suchen, und zwar nach dem Vatican hinliegend, um den Ausdruck des Plinius mit dem des Livius zu vereinigen. Der Name der Wiesen, welchen diese Stätte nachher trug, paſst aber für keine Stelle so gut, als für die hinter dem Castell sich zum Monte Mario und längs des Flusses hinziehende Ebene, die allerdings noch zum vaticanischen Gebiete gehört. Diese Ebene, von der Via di porta di castello nach Ponte molle hin durchschnitten, heiſst noch jetzt i prati oder i prati di castello, so wie sie diesen Namen ununterbrochen im Mittelalter geführt hat: die römischen Chroniken vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts nennen sie nur prati, und von Biondo an erwähnen alle Antiquare diesen Namen. In dem von der Stadt abgelegenen Theile derselben konnte Cincinnatus auch sehr leicht dem in der Stadt Vorgefallenen fremd bleiben.

---

*) Plin. H. N. XVIII. 3. Livius III. 11.

III. *Der Vatican unter den heidnischen Kaisern.*

Bei der steigenden Bevölkerung von Trastevere unter Augustus scheint der vaticanische Bezirk, wegen seiner im Sommer ungesunden Luft, von den Anbauern fortdauernd gemieden zu sein. Tacitus bemerkt ausdrücklich, dafs die Gegend dieses nachtheiligen Umstandes wegen verrufen war, wenn er im zweiten Buche seiner Geschichten von den ausgelassenen Soldaten des Vitellius erzählt, dafs sie nicht einmal ihre Gesundheit berücksichtigten, sondern sich in dieser Gegend zerstreuten. Dafs er übrigens von der heifsen Jahreszeit spricht, beweist was er hinzufügt, dafs insbesondere die Deutschen und Gallier der Leibwache hier in grofser Menge starben, weil sie die Hitze nicht ertragen konnten, und sich beim Baden nicht in Acht nahmen *). Die Nothhütten, welche Nero nach dem Brande den Armen im Umfange seiner damals dem Volke geöffneten Gärten errichtete **), haben also auch schwerlich zu dauernden Ansiedlungen in dieser Gegend geführt.

Die vorzügliche Ursache dieser schlechten Luft, während andere Flufsgebiete in und um Rom gesund waren, ist wohl unstreitig in der sumpfigen Beschaffenheit des Bodens zu suchen, welche hier, wo keine Cloaken die unterirdischen Gewässer gesammelt hatten, es doppelt nöthig machte, den Boden durch Pfahlwerk zu sichern. Reste desselben von den Anlagen des Caligula und Nero, deren Fundamente man nach Flaminio Vacca's Bericht zwischen der Perterskirche und S. Marta entdeckte, fand man zur Zeit jenes Berichterstatters versteinert wieder. Fontana fand beim Wegschaffen des Obelisken den Unterbau auf dieselbe Weise gesichert. Diefs zeugt von einer Versumpfung der ganzen Ebene, denn beide Punkte liegen keineswegs so unmittelbar an der Tiber, wie das Theater des Marcellus, wo man ähnliche Vorkehrungen gefunden hat.

---

*) Histor. II. 93.

**) Annal. XV. 44.

Die ersten uns bekannten gröfsern Gartenanlagen in dieser Gegend sind erstlich die Gärten der ältern Agrippina, des Germanicus Gemahlin, die nachher auf Caligula und von ihm auf die jüngere Agrippina und Nero übergingen, und zweitens die der Domitia, Nero's väterlicher Muhme, derselben, deren Tod er beschleunigte, um in den Besitz ihrer Güter zu kommen. Nero besafs also beide, vielleicht vereinigte er sie nachher; es ist aber auf jeden Fall nöthig zu bemerken, dafs die Errichtung des Circus in seinen Gärten zu seinem, erst geheimen, dann öffentlichen Gebrauch, ein Jahr vor dem Brande und der Christenverfolgung, und kurz nach dem Morde seiner Mutter fällt, der Tod der Domitia aber später. Es ist also die ehemalige Besitzung der Agrippina, ohne Zweifel von ausgesuchter Pracht und grofsem Umfange, welche wir unter den durch die grausame Hinrichtung der ersten Christen berüchtigten Neronischen Gärten zu verstehen haben, die Tacitus als ihren Schauplatz angiebt. Aus einer Stelle des Seneca wissen wir, dafs sich diese Gärten bis nahe zum Ufer erstreckten, gegen welches hin das Gartenhaus einen Altan oder Loggia (Xystum) hatte, womit ein Säulengang nach dem Ufer hin abschlofs *). Sie hatten natürlich einen Haupteingang nach der Tiberebene. Vor diesem Eingang empfing Caligula die Gesandtschaft der Juden, von welcher uns Philo seinen merkwürdigen Bericht hinterlassen hat **). Die vaticanische Brücke, deren Anlage durch die Beziehung auf diese Gärten vollkommen verständlich wird, ist also wohl im Angesicht dieses Haupteinganges zu denken, und sie selbst haben also vor Allem den reizenden Hügel der Barberinischen Villa (Monte Vercelli) eingenommen. Reste der Anlagen müssen sich hier auch nach der Zerstörung Roms erhalten haben; denn die am nördlichen Abhange gelegene Kirche San Michele aus dem neunten Jahrhundert heifst im Mittelalter in palatiolo: die Ruinen auf der Höhe, welche

Gärten der Agrippina (Nero's Gärten).

*) De ira III. c. 18.

**) Philo Opp. (ed. Hoeschel. Par. 1640.) p. 1018.

unweit vom Gartenhaus der Villa in Corridoren, die Substructionen scheinen, sich in den Berg hineinziehn, sind unkenntlich und leider bei Bufalini nicht verzeichnet; auch Biondo erwähnt ihrer eben so wenig als die Antiquare des sechzehnten Jahrhunderts. Marlianus legt ausdrücklich die Neronischen Gärten hierher. Ihre Anlagen erstreckten sich wahrscheinlich auf den vaticanischen Berg, und der berühmte Circus des Nero, für welchen Cajus den vaticanischen Obelisk aus Aegypten herbeischaffen liefs, war ohne Zweifel ein Theil derselben. Nur Tacitus sagt, man habe gerade in dem vaticanischen Thal einen Raum eingeschlossen, worin Nero sich im Wagenlenken üben konnte, ohne dafs die kaiserliche Würde durch ein für ehrlos geltendes Handwerk geschändet würde; Nero aber habe bald das Volk herbei gerufen. Sueton sagt geradezu, er habe sich in den Gärten unter Sklaven und schmutzigem Pöbel im Wettfahren geübt *). Einen eigens hierzu erbauten, von dem Cajischen Circus und dem in den Gärten der Domitia verschiedenen anzunehmen, ist man durch Tacitus Ausdruck nicht im geringsten genöthigt, und die Nachrichten vo Trümmern eines Circus, die man auf dieselben deuten könnte, sind Träumereien und Mifsverständnisse des Ferrante Carlo **). Ohne Zweifel war also noch unter Nero eine Strafse von der vaticanischen Brücke zum Circus: die neue Aurelische Strafse konnte späterhin zwischen Gärten und Circus in der oben angegebenen Richtung gehen.

Circus des Cajus und Nero.

Ueber die genaue Lage dieses Circus selbst, seine Gröfse und Bauart, haben wir Nachrichten durch Grimaldi, der in besonderem Auftrag Pauls V. beim Niederreifsen des vordern Theils der alten Peterskirche und ihrer Treppen alles Merkwürdige aufzeichnete. Seine Berichte liegen leider! noch handschriftlich in dem Archive von St. Peter begraben ***), und wir verdanken die Mittheilung jener Angaben

*) Tac. Annal. XIV. c. 14. Sueton. Nero c. 22.

**) Im Werke des Severano, als Anhang zu St. Peter. p. 276.

***) Blatt 12. Handschrift 110.

dem Martinelli in seinem bekannten Buche: Angaben, die wegen des Verhältnisses dieses Circus zu dem Begräbnisort des heil. Petrus und dem Bau seiner Basilike von der höchsten Wichtigkeit sind. Die Thürme am Eingang entdeckte man also ihm zufolge beim Wegräumen der Treppen der Basilike, bis zu deren Ende sie sich hinzogen: daſs er hierunter das dem Eingang entgegengesetzte halbzirkelige Ende verstehe, ist durch des Zeitgenossen Ferrante Carlo's Erzählung *) klar; der Obelisk stand an seiner Stelle auf der Spina, nach den Weltgegenden gerichtet, und das Ende der Mauern des Circus, der Länge nach, entdeckte man unweit von der Kirche S. Marta hinter der Basilike. Leider ist nicht klar, in wie fern dieses Erkennen der Trümmer auf Nachgrabungen beruhte, die allein darüber hätten entscheiden können. Was die Breite betrifft, so fand man drei Mauern mit Corridoren zwischen denselben: auf denen rechts waren, nach Grimaldi, die linke Seitenmauer der Basilike und die beiden Säulenreihen der angränzenden Schiffe errichtet; von den Mauern der entgegengesetzten Seite fanden sich Spuren beim Campo Santo. Leider wollten die Maaſse und Angaben Grimaldi's nicht zusammen stimmen; wir müssen uns also an die wenigen sichern Punkte halten. Von den Seitenmauern maſs er die innerste, die als Seitenmauer der Basilike benutzt war: sie war 14 Palm breit, bei 31½ Palm Erhebung über der Fläche des Circus, und 30 Palm Grundbau; den Gängen (ambulacra) zwischen diesen Mauern unter den Sitzen giebt er 42½ Palm Breite, der innern Fläche des Circus 230 Palm. Noch weniger will aber das Maaſs der Länge von 720 Palm weder zu dem gewöhnlichen Verhältniſs der Cirken, noch zu dem Maaſse des von Grimaldi selbst bestimmten Raums von der untersten Stufe der Treppe der alten Peterskirche bis nahe bei Santa Marta passen: eine Entfernung, die, wie auch Fontana bemerkt **), gegen 1400 Palm beträgt, und dieſs Verhältniſs wäre allerdings auch passender: die Länge des Circus des

---

*) A. a. O. bei Severano p. 272.

**) In seinem bekannten Werk: Carlo Fontana Il Tempio Vaticano. Rom 1694. Fol.

Caracalla ist noch beträchtlicher gegen seine Breite. Das Mausoleum des Kaisers Honorius und das andere Rundgebäude neben der alten Basilike (die Kirche des heil. Andreas) sind aufserdem so vollkommen auf die Fortsetzung der Spina als ihrem Mittelpunkte gebaut, dafs man wohl annehmen mufs, diefs sei absichtlich geschehen, damit die Gebeine in dem durch Märtyrerblut geweihten Bezirk ruheten.

Was die Bauart dieses Circus angeht, so bemerkt Grimaldi, dafs die Seiten aus Ziegelwerk erbaut gewesen, die von ihm sogenannten Thürme aber Netzwerk (opus reticulatum) gezeigt hätten.

Wenn jene Berichte uns einen Begriff von der Festigkeit und Gröfse dieses kaiserlichen Baues geben, so sind die Angaben Fontana's *) über die Verschiedenheit der Erhebung des alten und neuen Bodens nicht weniger wichtig für eine anschauliche Vorstellung von diesem Theile des Vaticans, um so mehr, da sie uns leider fast für alle übrigen fehlen. Domenico Fontana untersuchte nämlich die Fundamente des Obelisken auf seiner alten Stelle mit der gröfsten Genauigkeit und fand, dafs die Fläche des Circus 4½ Palm unter dem jetzigen Wasserspiegel lag: diese Fläche war 33 Palm hoch mit Erde bedeckt, zunächst mit lehmartiger (creta), dann mit Erde von Trümmern (labile), und endlich mit Sand, welches beides seiner Meinung nach von den Hügeln sich gesammelt hatte. Und diese hohe Verschüttung ist nach ihm noch 4½ Palm unter der Höhe der jetzigen Basis des Obelisken auf dem Petersplatze, und 34½ unter dem Fufsboden der neuen Basilike. Auffallend ist bei diesen Angaben die Lehmerde über der Arena: dieselbe Erde ist die regelmäfsige Lage der Hügel unter den Sandschichten, und die Annahme, sie sei von Ueberschwemmung hierher geführt, ist doch etwas gewagt. Ohne Zweifel aber hat er sich in dem Schlusse aus der Tiefe der Arena auf die erfolgte Erhöhung des Tiberbettes übereilt. Er fand nämlich unter dieser Fläche noch 15 Palm Grundbau für den Obelisken, und unter diesem erst fing das Pfahlwerk an

*) A. a. O. 3. Buch 3. Cap.

an, welches den ganzen Bau zu sichern bestimmt war. Da nun nach dem jetzigen Gebrauche das Pfahlwerk mit der Höhe des Wasserspiegels beginnt, und die Mauern des Grundbaues, nach einem in Rom allgemein befolgten Grundsatz, bis auf die Höhe des Tiberwassers geführt werden, so glaubt er annehmen zu müssen, daſs der alte Wasserspiegel 25 Palm niedriger gewesen sei als der jetzige. Die Tiefe der Arena in dem vaticanischen Thal zwischen den beiden Hügeln ist aber, gerade wegen Anwendung des Pfahlwerks, nichts Auffallendes: ja sie konnte absichtlich sein, um Wasser in den Circus vom Fluſs herleiten zu können. Von einer Leitung der Alsietina von Trastevere her haben sich keine Spuren gefunden; sie kann aber kaum gefehlt haben, da sie damals die einzige in dieser Gegend war *).

Gärten der Domitia.

Die Gärten der Domitia lagen an dem andern Ende unseres Bezirkes; ihre Lage ist dadurch unbezweifelt, daſs Hadrian sein Grabmal in ihrem Umfange errichtete, wie Julius Capitolinus im Leben des Antoninus Pius erzählt. Es scheint also, daſs diese Gärten, von Nero an, kaiserliches Eigenthum geworden. Wie im Umfange der Gärten der Agrippina der Neronische Circus, so ist innerhalb dieser ein anderer Circus oder eine ähnliche Anlage errichtet. Schon Biondo erwähnt ihn: Fulvius sagt, seine Reste seien weniger bekannt und unansehnlich: man erkenne, daſs er aus einem harten, schweren Steine gebaut sei. Unter Benedict XIV., im Jahr 1743, als schon lange alle Spuren desselben über der Erde verschwunden waren, grub man vor der Porta di Castello nach der Richtung der Straſse, die ihr gegenüber liegt, und entdeckte 12—14 Palm unter der jetzigen Fläche seine Substructionen. Man fand noch einen Theil der gewölbten Gänge, welche die Sitze getragen hatten: nach dem

Circus in demselben.

---

*) Der oben erwähnte Carlo spricht von groſsen bleiernen Röhren, einer unterirdischen antiken Wasserleitung, die er mit mehreren bei der Kirche San Peregrino besichtigt — welche er mit dem Hospital Leo's III. verwechselt — : sehr möglich, aber die Autorität ist so schlecht, als sie sein kann.

Plane des sorgfältigen Nolli, der fünf Jahre nachher erschienen ist, hatte er nur zwei Mauern, und also genau zu reden nur Einen Gang. Die Spina war, nach Venuti, mit ihren gewöhnlichen Verzierungen, doch ohne eine Spur von Meta und Obelisk, gröfstentheils erhalten; es ist aber auffallend, dafs Nolli von ihr gar keine Zeichen angiebt, obgleich er kleinere Räume an den äufseren Mauern sorgfältig bemerkt hat. Der Stuckanwurf war noch ganz frisch an den Wänden zu sehen, und das Mauerwerk vortrefflich. Die Tiefe der Arena mufs allerdings bedeutend gewesen sein, da man die Substructionen der Sitze so tief unter der Erde fand, was mit Piranesi's Messungen vollkommen übereinstimmt, welcher zwischen dem alten Boden neben der viereckten Basis des Grabmals Hadrians und der Höhe des jetzigen Bodens beim Eingang in dasselbe gegen 18 Palm Unterschied fand. Was die Gröfse betrifft, so giebt man ihm bei 300 Palm Breite 500 Länge; man sieht aber nicht ein, welchen Grund diese letztere Angabe hat. Denn die Grabung wurde wegen des einströmenden Wassers eingestellt, ehe man das Ende der langen Seite gefunden, nachdem man einen grofsen Theil der Mauern als Baumaterial zu den Brustwehren des Castells verwandt hatte. Was aber noch mehr ist, dieser entdeckte Theil mifst nach Nolli's Plan schon 880 Palm. Nach diesem hat die innere Fläche des Circus 415, mit den Mauern 500 Palm Breite. Was den Erbauer dieses Circus betrifft, so gewinnt die an sich natürliche Voraussetzung, dafs es Hadrian sei, durch die berühmte Münze dieses Kaisers, auf welcher ein Circus abgebildet ist, mit der Jahreszahl der Stadt 874, im dritten Consulat, Wahrscheinlichkeit, obgleich die Deutung der Inschrift keineswegs unbestritten ist *). Auf jeden Fall mufs bemerkt werden, dafs man, nach Pirro Ligorio, auf den Stempeln von zwei Fufs langen und breiten Ziegeln, Consuln

*) Eckhel Doctr. Num. T. VI. p. 501 ff. giebt die von Cassius und Andern ungenau mitgetheilte Inschrift: P. CIR. CON., und neigt sich zur Erklärung: primum circenses concessi, statt pro circo condito.

aus Nero's Zeit verzeichnet fand: etwas kleinere waren aus Hadrians Zeit.

Die Gärten der Domitia konnten neben Mausoleum und Circus eben so gut fortbestehn, wie die Gärten der Agrippina neben dem Circus des Caligula. Ihre Erwähnung bei der Notitia hat also an sich nichts wider sich: jedoch spricht, was wir bis zum dritten Jahrhundert von diesen kaiserlichen Anlagen wissen, für deren Erhaltung. Dahin gehört, dafs Trajan aus Quellen beim Lacus Sabatinus (später Anguillarius, jetzt Bracciano) die prächtige Leitung der Aqua Trajana nach dem ganzen Bezirk jenseits der Tiber, und insbesondere, wie es scheint, nach dem Vatican führte. Der ältere Plinius redet zweimal vom Circus Vaticanus, einmal mit dem Zusatz, „der Circus der Kaiser Cajus und Nero": und nach ihm bestand er noch mit seinem Obelisken *). Die Nachricht des Lampridius aber im Leben Elagabals, dafs nämlich dieser Kaiser mit vier Viergespannen Elephanten im Vatican gefahren sei, ist ohne Zweifel vom Fahren in diesem Circus zu verstehen: so wie die Gräber, welche jener Kaiser bei dieser Gelegenheit, als seinem Aufzug hinderlich, wegreifsen liefs, an der neuen Aurelischen Strafse, oder einer Querstrafse zwischen ihr und der Triumphalis, gedacht werden müssen.

Hadrians Grabmal.

Der riesenhafte Bau des **Grabmals Hadrians** veränderte ohne Zweifel das Aussehn der Gärten der Domitia bedeutend. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit werden diesem Kaiser die Unterwölbungen einer Strafse am Ufer zugeschrieben, die man nach Fea, bei Ausbesserung der Strafse im Jahre 1786 bemerkte: vielleicht gehören übrigens diese Anlagen zu den Ufermauern des Flusses (terminatio ripae).

Die Anlagen um das Grabmal vermehrten sich wohl sicher noch unter Hadrians Nachfolgern, die hier beigesetzt wurden.

Leider fehlen uns aber die Nachrichten über diesen ganzen Bezirk bis auf Constantin gänzlich. In diese Zwi-

*) H. N. XVI. 40. XXXVI. 11.

schenzeit gehören wahrscheinlich zwei jetzt verschwundene Denkmäler, beide im Mittelalter sehr berühmt: die Pyramide unweit der jetzigen Kirche S. Maria Traspontina, und eine Ruine zwischen der Pyramide und dem Mausoleum.

Pyramide: angebl. Grabmal des afrikanischen Scipio.

Die Pyramide trägt verschiedene und seltsame Namen. Im Mittelalter hiefs sie Meta schlechthin, gelehrt „das Denkmal des Romulus" (memoria Romuli): im fünfzehnten Jahrhundert wandte man die fabelhafte Erzählung Acroas, des Commentators von Horaz *), von einem pyramidenförmigen Grabmal des Africanus im Vatican auf diese Ruine an. Schon der Umstand, dafs diefs Grabdenkmal mit Marmorquadern bekleidet war, beweist, dafs es frühestens aus dem achten Jahrhundert der Stadt ist: wahrscheinlich aber gehört es einem Kaiser, oder einem aus der kaiserlichen Familie an, und stammt also aus der Zeit, als Hadrians Mausoleum das gewöhnliche Grabmal seiner Nachfolger war. Die Gestalt des Denkmals sehen wir auf den Bronzethüren von St. Peter aus Eugenius IV. Zeit, und der Beschreibung Biondo's, der unter demselben Papst lebte. Biondo sah es als entblöfstes Gemäuer: er wiederholt die Meinung der Berichterstatter des Mittelalters, dafs der Papst Donus (gegen 676) die Marmorbekleidung zum Pflaster des Vorhofs der Peterskirche angewandt habe. Ungeachtet Alexander VI. es abtragen liefs, sahen Andreas Fulvius und andere Antiquare aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts seine Trümmer, so dafs Bufalini's Aufzeichnung desselben gewifs nicht aus der Luft gegriffen ist.

Alle Berichterstatter stimmen darin überein, dafs es an Gröfse die Pyramide des Cestius übertroffen habe. Die Richtung der Seiten ist defswegen sehr merkwürdig, weil sie beweist, dafs die neue Aurelische Strafse, an der es lag, dem Lauf des Flusses folgte, ganz verschieden von der Richtung, welche nach und nach die Beziehung auf St. Peter der neuen Strafse gegeben hat.

*) Zu Horat. Epod. 9.

Die Ruine zwischen der Pyramide und dem Mausoleum kennen wir nur durch Bufalini und Pirro Ligorio. Der erstere nennt eine freistehende Baumasse (isola) hinter der alten Kirche S. Maria Traspontina, zwischen ihr und der kleinen Kirche S. Angelo, Thermen Hadrians; der zweite erwähnt Mauern, die man zu seiner Zeit neben der genannten Kirche fand, als man in den angränzenden Häusern Keller grub, bezieht sie aber auf den Circus des Caligula, den er von hier nach dem Petrusplatz sich erstrecken läfst *).

Unbekannte Ruine.

Diese Annahme verdient natürlich gar keine Berücksichtigung: Thermen Hadrians könnten hier gestanden haben, obgleich die Notitia sie nicht nennt, in der ja das Mausoleum selbst fehlt, und sonst keine Nachricht von ihnen vorhanden ist. Der Name der daran hinlaufenden Strafse Via Adriana könnte dafür sprechen; denn es ist kein Grund da, ihn mit Bufalini auf einen Papst dieses Namens zu beziehen; aber wahrscheinlich steckt in ihm nur die Beziehung auf das Mausoleum, zu dem sie führt, und welches im ersten Mittelalter Hadrianium heifst. So unmöglich es aber ist, für diese verschwundenen Trümmer einen alten Namen zu finden, so sind sie es doch höchst wahrscheinlich, welche in dem Ordo Romanus von Benedict unter dem Namen des Obelisken Nero's an dieser Stelle erwähnt werden **). Der Rückweg des Papstes nach den feierlichen Processionen in der Stadt am Weihnachtsfeste und Ostermontag wird nämlich von der Brücke nach St. Peter an in zwei Stellen so beschrieben: „Der Papst geht über die Brücke, kommt heraus durch das Thor bei Hadrians Denkmal, geht vor (in der andern Stelle „neben“) dem Obelisk des Nero vorbei, und kommt durch den Porticus, neben („vor“) der Memoria Romuli in die Peterskirche.“ Es ist augenscheinlich, dafs

*) Natürlich kann Pirro Ligorio nicht von der neuen Kirche dieses Namens reden, die zu seiner Zeit noch nicht gebaut war. Ich bemerke diefs, weil mehrere neuere Schriftsteller durch diese Annahme in Irrthum geführt sind, so dafs jene Ruine ganz übersehen ist.

**) Mabillon Mus. Ital. p. 126,

zwischen die Engelsburg und die Meta ein antikes Gebäude gesetzt wird, welches der Obelisk Nero's heifst. Auch ohne diese entschiedenen Endpunkte kann der wahre Obelisk Nero's nicht genannt sein, weil er überhaupt auf dem Zuge bis zur Kirche nicht vorkommen konnte, neben deren Seitenmauern, weit vom Atrium entfernt, er stand: man mufs aber das ganze fabelhafte System des Mittelalters über die Alterthümer des Vaticans entwickeln — was wir an seiner Stelle thun werden — um eine solche Benennung zu begreifen. Wir wollen hier nur bemerken, dafs der wahre Obelisk, in den Mirabilia, Memoria Caesaris heifst.

Heidnische Heiligthümer bis zum Ende des 4ten Jahrhunderts.

Eine 1611 beim Graben der Grundmauern des Chors der neuen Peterskirche gefundene Inschrift der Arvalischen Brüder, und zwei andere besonders merkwürdige, die beim Bau der neuen Sacristei ausgegraben wurden, veranlafsten die noch von Cancellieri getheilte Meinung, dafs jene Priesterschaft hier eines ihrer Heiligthümer und Archive gehabt, und auch hier vielleicht ihre Processionen zur Erflehung des Segens für die Früchte der Erde gehalten. Aber der gelehrte und scharfsinnige Marini hat in seinem berühmten Werke über jene Priester erwiesen, dafs die in verschiedenen Theilen Roms und der Umgegend gefundenen Denkmäler der Fratres Arvales sämmtlich aus dem Haine derselben entnommen sind, welcher fünf Millien vor der Stadt an der Via Campana lag. Die Christen bedienten sich der Marmorplatten für ihre Gräber, wie es namentlich von der ersten jener drei Inschriften erwiesen ist, die zum Deckel eines christlichen Grabes gedient hatte. Die beiden andern wurden übrigens aufserhalb der Fundamente des alten Rundbaues gefunden, der bei Gelegenheit der Anlage der neuen Sacristei zerstört ward, und nicht in seinen Fundamenten, wie Cancellieri irrig angiebt *).

Aber allerdings scheint der Vatican Sitz einer anderen sehr merkwürdigen heidnischen Feier gewesen zu sein. Schon

---

*) Gli Atti e Monumenti di fratelli Arvali. Roma 1795. II. Volumi. 4. S. Vol. I. p. 264. (Tav. XXIV.) und Vol. II. p. 523. 669. (Tav. XLI. XLII.)

von den Zeiten Hadrians an nämlich wurde einer der wahnsinnigsten geheimnifsvollen Dienste, durch welche der Aberglaube sich um so eher gegen die göttliche Kraft des Christenthums zu halten wähnte, als sie mit dessen heiligen Feiern und Weihen eine gewisse äufsere Aehnlichkeit besafsen, gerade im Vatican begangen. Diefs ist der mit den Taurobolien und Criobolien oder Stier- und Widderopfern, so wie mit bacchischen Weihen verbundene Dienst der Cybele.

Der Einzuweihende nämlich mufste sich zu mitternächtlicher Stunde in einer unter der Opferstätte angebrachten, mit Bretterwerk überdeckten Grube nackt ausstrecken, und das auf ihn herabträufelnde Blut des Opferthiers mit seinem ganzen Körper auffangen, wodurch er wenigstens für zwanzig Jahre gereinigt, bisweilen für ewige Zeiten wiedergeboren werden sollte.

Die berühmte Inschrift des Altars von Lyon (aus Hadrians Regierung *) erwähnt bestimmt den Vatican als Sitz dieses Dienstes, und es ist also wohl nicht zweifelhaft, dafs die vielen in der Nachbarschaft der Peterskirche und zwar namentlich an der Stelle, wo jetzt der Altar von St. Simon und Judas steht, gefundenen Inschriften, von denen ein grofser Theil in der alten Sacristei von St. Peter aufbewahrt wurde, von den ehemals in dieser Gegend erbauten Heiligthümern herrühren. Die Inschriften von hier vorgenommenen Weihen sind sämmtlich aus dem vierten Jahrhundert, und, was höchst auffallend ist, gehen bis zu dem Ende desselben **). Ihre Folge nämlich ist diese: die erste ist vom

---

*) Cancellieri S. 1178. Vires excepit (d. h. testiculos tauri sacrificati intaurobolio), ex Vaticano transtulit, aram et bucranium consecravit. Diese erbauliche und verdienstliche Ceremonie verrichtete ein L. Aemilius Carpus, zu Ehren der grofsen Göttermutter und zur Gesundheit (pro salute) des Kaisers Hadrian, seiner Kinder und der Stadt Lyon, deren Magistrat er war.

**) Cancellieri a. a. O. S. 1773 ff.

Jahre 305 *), dann folgt eine von 350, dann von 374, 377, zwei von 383, und endlich eine von 390.

Nahe dem Heiligthum des christlichen Roms wäre also hier noch sechzig Jahre nach Constantin heidnischer Dienst gepflogen, und eine der feierlichsten Weihen des alten Gottesdienstes begangen. An dem Flecke selbst, wo die Inschriften nach Grimaldi's Zeugnifs gefunden, kann nun wohl der Tempel schwerlich gestanden haben; denn der Altar der heil. Simon und Judas in der neuen Peterskirche liegt noch im Umfange des Neronischen Circus: auch ist keine Rede von Spuren eines alten Baues, sondern nur von den Inschriften. Aber dafs in dem vaticanischen Bezirk noch bis zum Ende des vierten Jahrhunderts jene Weihen vorgingen, scheint zu zeigen, dafs erst damals das Christenthum hier ganz die heidnischen Gräuel verdrängte. Das Andenken an ein für jenen Dienst bestimmtes Gebäude hat sich vielleicht in dem Templum Apollinis erhalten, bei welchem, nach dem Liber pontificalis, der Apostel Petrus begraben ward. Denn als eine der Gottheiten bei jenen Feiern wird in den Inschriften in victus Sol genannt. Dieser Sonnengott ward als Apoll erklärt, daher Templum Apollinis.

---

*) Von dieser weifs man den genauen Fundort nicht; Mazocchi, der sie 1521 herausgab, sagt, sie sei bei der Sacristei zu sehen. Sie lautet p. 1761 so:

Diis manibus
Ulpius Egnatius Faventinus V. C. Augur. P. V.
B. P. R. Q. pater Hierocerax. D. S. I.
M. Archibuculus dei Liberi hierofanta Hecates
Sacerdos Isidis percepto taurobolio criobolioq.
Idibus Augusti
D. D. N. N. Valente Aug. et Valentiniano
Aug. Conss. feliciter
Vota Faventinus bidens suscepit et orbis
Ut mactet repetens auguria fronte bicornis.

Hierocerax ist natürlich hieroceryx: aber was ist in dem ersten Hexameter et orbis?

IV. *Der Vatican unter den christlichen Kaisern.*

Die Erbauung der Basilike über dem Grabe des heil. Petrus durch Constantin, setzt die wahrscheinlich damals erfolgte Zerstörung des Neronischen Circus voraus, da ihre linke Seite auf den drei Mauern der rechten Seite desselben ruht. Mit ihr beginnt eine neue Epoche für diesen Bezirk. Eine Menge Kapellen, Kirchen, Klöster, Mausoleen und kleinerer Grabdenkmäler schloſs sich nach und nach der gröſsten Basilike der Welt an, und schon sehr früh, wohl von Symmachus an (498 — 514), war ohne Zweifel auch damit eine Wohnung für den Papst verbunden.

Die Peterskirche Constantins.

Es ist nicht zu entscheiden, ob schon durch Aurelian das Grabmal Hadrians in die Befestigung Roms hineingezogen ward: gewiſs ist, daſs die Bezeichnung der „Alten", welche nach Procopius *), durch zwei von dem Denkmal zum Fluſs gehende Schenkelmauern desselben gleichsam zu einem Thurm vor dem Aurelischen Thore machten, spätestens auf Honorius bezogen werden kann: doch ist die Heiligkeit der Gräber in der alten römischen Region keineswegs ein Grund, mit Nibby die Annahme zu verwerfen, daſs Aurelian schon diesen wichtigen Punkt benutzt habe. So wie man aber jene Schenkelmauern zum Fluſs zog, wurde ein zweites Thor an dem jenseitigen Ufer nöthig, um nach St. Peter zu gehen. Und hier ist der Ort, den Gang der Aurelians- und Honorius-Befestigungen in dieser Gegend im Zusammenhange zu untersuchen.

Hadrians Grabmal eine Festung.

Da über die Befestigung des Janiculus und die Lage der Porta Portuensis oberhalb Ponte Sisto kein Streit ist, so ergiebt sich zuvörderst, daſs in der Strecke längs des Tiberufers, von diesem Punkte an, bis zur Porta Flaminia, nur Ein namhaftes Thor war, und dieſs nennt Procopius an zwei Stel-

Gang der Aurelianischen Befestigungen.

*) De bello Gothico I. c. 22.

len *) das Aurelische, mit der Bemerkung bei der ersten Erwähnung, daſs es jetzt von der nahe gelegenen Peterskirche den Namen des Petersthors trage: beim Anonymus des Mabillon aus dem achten Jahrhundert heiſst es nur Porta Sancti Petri. Derselbe Schriftsteller unterscheidet aber von diesem noch ein anderes Petersthor, welches er Porta S. Petri in Hadrianio nennt, und über die gänzliche Verschiedenheit beider kann kein Streit sein. Denn mit dem erstern dieſsseitigen beginnt er die Aufzählung der Thürme, indem er es selbst, das heiſst die beiden Seitenthürme, die es schützten, mitzählt, und nachdem er die Mauern wieder bis zu diesem Anfangspunkt verfolgt hat, fügt er hinzu: „Das Petersthor im Hadrianium: hier sind sechs Thürme mit 164 Brustwehren und 33 Fensteröffnungen nach Auſsen, wovon 14 gröſsere, 19 kleinere.“ Offenbar ist hier von dem Festungsthore die Rede, an welches die verbindenden Schenkelmauern stieſsen. Aber Procop erwähnt nur Ein Thor, und setzt ihm die Porta San Pancrazio — die alte Aurelia — als das „Thor jenseits des Flusses“ entgegen **). Dieſs muſs man festhalten, um die Beschreibung der Gefechte, die an der Brücke und der Engelsburg vorfielen, nicht miſszuverstehn. So heiſst es von den Gothen, daſs sie nach Errichtung ihres Lagers in den Neronischen Feldern — wie schon damals die ganze Tiberebene vom Vatican bis Ponte Molle heiſst — die Porta Aurelia und die von San Pancrazio angriffen. Der Befehlshaber des Belisarius im Mausoleum läſst den gröſseren Theil der Besatzung im Thor und Grabmal ***), um die angränzende Mauer längs des Flusses — wahrscheinlich nach Ponte Sisto hin, weil dieser kein anderer Theil der Besatzung zu Hülfe kommen konnte — gegen einen Versuch zum Uebersetzen zu vertheidigen. Bei der zweiten Eroberung Roms durch Totila zieht sich Paulus mit seinen 400 Rei-

Porta Aurelia.

Porta S. Petri in Hadrianio.

*) Ebend. und c. 15.

**) A. a. O. c. 15.

***) A. a. O. c. 22.

tern nach der Burg zurück, und besetzt die Brücke, tödtet viele der verfolgenden Gothen, die in den engen Gassen zusammengedrängt waren, und wird, nachdem er sich ins Castell zurückgezogen, nicht von der Mauer her, sondern entfernter beobachtet. Entscheidend ist endlich in Procop die Bestimmung der Entfernung des Thors vom Grabmal *) auf einen Steinwurf, dasselbe Maafs, was er jeder der Seiten des Würfels vom Mausoleum giebt. Diefs pafst sehr genau auf die Entfernung eines Thors am entgegengesetzten Ufer.

Zerstörung der Vaticansbrücke.

Der Angriff der Gothen auf die Engelsburg und das Vertheidigungssystem Belisars beweisen hinlänglich, dafs damals weder die vaticanische noch Triumphalbrücke bestanden. Man kann aber auch weiter gehn und sagen, dafs, wie das Eingehn der zweiten durch Hadrians Bau, so das der erstern durch das Hereinziehn des Mausoleums in die Befestigung Roms entschieden war. Denn was gewann man hierdurch wesentlich für den Schutz der Stadt, wenn man jene durch die Mauern des Janiculus nicht gedeckte und doch durch die vor ihr liegende Höhe beherrschte Brücke nicht abbrach? Und würde nicht ein namhaftes Thor der Aurelischen Mauer vor ihr errichtet worden sein, wenn sie damals noch bestanden hätte? Unwahrscheinlich ist es wenigstens, dafs eins von den beiden kleinen, namenlosen Thoren (posternae), welche nach dem Anonymus von Ponte Sisto bis zum Aurelischen Thore waren — angenommen, dafs beide von Aurelian schon herrührten — diesem Zweck entsprochen habe, und nicht vielmehr als kleine Mauerpforten für die Reinlichkeit der Befestigung und Stadt, und etwa für Fährten angelegt waren. Bei diesen, wie es scheint, entscheidenden Gründen kann man allerdings auch, was die Zeiten des Honorius betrifft, Gewicht auf eine Stelle des Prudentius legen, worin er den Weg der Römer am Petersfest zum Vatican über die Hadriansbrücke, mit dem nach St. Paul auf der Via Ostiensis zusammenstellt, und sagt,

*) A. a. O. c. 22.

durch diese beiden Wege ergieſse sich das Volk zu den beiden Heiligthümern der Stadt *).

Was die vom Anonymus gesehene Befestigung des Castells betrifft, so muſs man wohl annehmen, daſs die Schenkelmauern nicht geradezu auf die Brücke gegangen sind, sondern von den Winkeln des Würfels oder ihrer Erweiterung gerade zum Ufer, und dann längs desselben im rechten Winkel zur Brücke, so daſs man sich von den sechs Thürmen zwei am Thor, zwei an den äuſsersten Enden und zwei an der Brücke selbst zu denken hat. Daſs die Befestigung einigermaſsen geräumig war, erhellt auch daraus, daſs schon vor Papst Hadrian I. eine der heiligen Jungfrau gewidmete Kirche, in Hadrianio genannt, in ihrem Umfange lag, welche der genannte Papst zur Diaconie erhob, und die nach einer Erwähnung im Leben Leo's III. ganz verschwindet **).

Die ganze Gegend des Borgo und der Wiese scheint übrigens in Trümmern gelegen zu haben, während sich um St. Peter eine Menge Gebäude erhoben, und vielleicht hier und da einzelne Häuser zur Aufnahme der Pilger. Von der Gegend um den Circus hinter dem Hadrianium sagt dieſs Procopius ausdrücklich: die Besatzung der Burg benutzte die alten Häuser, welche hier enge Gassen bildeten, um den Pfeilschützen einen sichern Ort zu geben, und die verfolgenden Feinde nicht allein aufzuhalten, sondern mit Erfolg zum Rückzug zu zwingen.

Porticus nach St. Peter.

Die wichtigste Anlage, welche zwischen der Burg und der Basilika erwähnt wird, ist der bedeckte Säulengang an der Straſse, welche beide verband. Die Gothen benutzten ihn, um sich der Burg so weit zu nähern, daſs die Wurfmaschinen ihnen nicht mehr schaden konnten ***): er ging also ohne Zweifel bis nahe an dieselbe. Daſs er aber, wenigstens eine gute Strecke, mit der engen Straſse, an welcher er herlief, längs dem Ufer ging, beweist die Erzählung des Anastasius im Le-

*) Peristeph. XII.

**) Anast. in Hadriano I. vergl. mit Vita Leon. III. p. 283.

***) Procop. a. a. O.

ben Hadrians I. *). „Ueber dem Ufer des Flusses (heifst es daselbst) lief an dem Säulengang, welcher zur Kirche des Apostels Petrus hinführt, eine schmale und enge Strafse, auf welcher man nach der Kirche ging: der Papst nun führte am Ufer Fundamente auf, wozu er 12,000 Quadersteine anwandte, und stellte den ausnehmend grofsen Porticus vom Boden bis zum Dache wieder her, und zwar bis zur Kirche." Wahrscheinlich aber machte der Porticus nachher einen Winkel bei der alten Kirche der Maria Transpontina; denn diese heifst in demselben Leben Hadrians: an der Spitze des Porticus gelegen (in caput porticus **); gewifs aber ging sie nachher zu der Spitze des Borgo vecchio, denn die hier gelegene kleine Kirche San Lorenzo in piscibus — jetzt das Noviziat der Väter delle Scuole Pie — heifst im römischen Ceremonial des Benedictus (vor 1143) in porticu majori ***) (d. h. „am gröfsten Porticus"), welcher die bestimmte Bezeichnung jenes Säulenganges bis zu seiner Zerstörung ist. Ihr Eingang liegt auch nach dieser alten Strafse zu. Die zwischen diesen Punkten in derselben Linie liegende Kirche S. Salvatore Scossa Cavalli heifst im Mittelalter de porticu oder portica; aber das heifst nur im Borgo, da im spätern Mittelalter wenigstens der ganze Borgo zwischen St. Peter und dem Castell portica Sancti Petri genannt wird ****). Jene schräge Richtung pafst sehr

*) Ad. Vign. II. p. 217. Dafs die hier genannten tufi eine allgemeine Bezeichnung sind, erhellt z. B. aus dem bald nachher von einem andern Gebäude gebrauchten Ausdruck de tiburtino tufo.

**) A. a. O. p. 215. In der andern Stelle p. 283 (Leo III.) heifst sie nur foris portam S. Petri, ohne jenen Zusatz. Der Name der Transpontina setzt den Untergang der oben genannten Marienkirche im Hadrianium voraus.

***) Mabillon Mus. Ital. T. II. p. 147.

****) Murat. T. XXIV. p. 1002. (vom Jahr 1409). Voluit videre totam porticam S. Petri, videlicet muros, portas et alia necessaria in dicta portica S. Petri. Vergl. p. 1008 und 1062. Daher sagt auch der Verfasser der Mirabilia bei Montfaucon: in porticu S. Petri sunt duae portae, quarum una vocatur porta castelli S. Angeli, altera viridaria.

gut zu dem durch die Pyramide bestimmten Gang der Aurelia: es würde aber allerdings vielleicht daraus folgen, dafs derselbe nicht für die Peterskirche angelegt sei, sondern von den alten Gartenanlagen her bestanden habe. Wer die fürchterliche Gluth des jetzt ganz unbeschützten Weges vom Platz nach der Brücke bis jenseits zu den erstern Häusern des Borgo im höchsten Sommer kennt, wird es begreifen, dafs man auch einen krumm laufenden Porticus so lange benutzte, als man nur konnte, besonders in Zeiten, wo es keine Kutschen gab, und die Schönheit gerader und breiter Strafsen die Römer noch eben so wenig begeisterte, als ihre Vorfahren oder die Griechen.

Ansiedlungen im Borgo.

So glänzend und prachtvoll, und so allgemein von Pilgern besucht die Peterskirche zu Carls des Grofsen Zeiten war, so scheint doch die Bevölkerung des Borgo damals noch unbedeutend gewesen zu sein, da bei der grofsen Wiederherstellung der Aqua Trajana — die seit Honorius I. Sabatina heifst — von Hadrian I. Leitungen nach dem Janiculus, zu den Mühlen, und nach St. Peter für die Springbrunnen des Vorhofs und Bäder der Pilger, keine aber für den Gebrauch der umwohnenden Ansiedler genannt werden *). Doch hören wir vom achten Jahrhundert an von Quartieren und Kirchen fremder Gemeinschaften im Borgo, deren Andenken sich bis zu unsern Tagen erhalten hat. Die erste ist das Quartier der Sachsen (Saxonum), das heifst der Angelsachsen.

Engländer.

Unter Papst Constantin (gegen 708) wallfahrteten zwei angelsächsische Könige nach Rom, und Beda sagt ausdrücklich **), dafs in dieser Zeit eine Menge Engländer aus allen Ständen nach Rom gingen. Es begreift sich also leicht, wie sich sehr bald eine angelsächsische Gemeinde oder Landsmannschaft (schola) bildete. Schon unter Leo III. finden wir sie erwähnt mit den drei andern, deren Kirchen wir noch jetzt kennen, Friesen, Longobarden und Franken. Bei Vertheidigung der Stadt und in Kriegen der Päpste bilde-

---

*) Anastas. v. Hadriani §. 59.

**) Hist. Angl. V. 7. conf. de Aetat. Mundi ad a. 720.

ten sie eigene Compagnien. Die Kirche der Franken ist die jetzt mit dem Palast der Inquisition vereinigte kleine Kirche S. Salvatore in magello, rechts neben der Porta Cavalleggieri: die Kirche S. Maria in Campo Santo heifst von der Schola Longobardorum Scola Lombarda: San Michele ist die Kirche der Friesen, wie San Spirito der Sachsen. Die Erbauung der ersten und dritten wird (in untergeschobenen, aber alten Urkunden) Carl dem Grofsen, die der beiden andern Leo IV. zugeschrieben: dieser soll auch neben der Kirche der Sachsen einen Palast erbaut haben.

V. *Die Leostadt* (*Civitas Leonina*).

Bau der Leostadt.

Mit diesem Papste beginnt eine neue Epoche für den vaticanischen Bezirk, welche durch dessen weise und grofsartige Anlagen gewifs eine eigenthümliche Selbstständigkeit gewann. Er schlofs ihn, mit Ausnahme der Flufsseite, rings durch Mauern ab, und nannte die Stadt mit Recht nach seinem Namen Leostadt (Civitas Leonina). Die Streifereien der Sarazenen, deren Raubsucht die Reichthümer der Peterskirche ganz besonders anzogen, machten es nothwendig, das Heiligthum Roms vor ihren Entheiligungen zu schützen. Schon Leo III. hatte angefangen, eine Mauer um die Basilike zu ziehen; das Werk war aber nicht allein unvollendet geblieben, sondern beim Regierungsantritt Leo's IV. im Jahre 847 bis zur Unkenntlichkeit verfallen. Nachdem also dieser grofse Papst die Wiederherstellung der Ringmauern Roms vollendet, und durch zwei Thürme, die er an beiden Tiberufern, beim Anfang der Befestigungen des Janiculus unter Porta Portuensis aufführte, und die zwischen ihnen gezogenen Ketten die Auffahrt des Flusses den Sarazenen gesperrt hatte, wandte er sich im zweiten Jahre seiner Regierung an den Kaiser Lothar, um seine Genehmigung zur Errichtung der vaticanischen Ringmauern und zugleich Unterstützung für die Ausführung dieses Plans zu erhalten.

Der Kaiser sandte ihm eine ansehnliche Summe zu diesem Zweck: Leo bot sogleich alle eigenen Vasallen, so

wie die der Kirchen und Klöster zu thätigem Beistande und Herbeischaffung der Arbeiter auf, und förderte das Werk durch unermüdliche Sorge und eigene Aufsicht so rasch, dafs im Sommer des Jahrs 852 die nicht kleine Stadt mit festen Mauern und Thürmen bis zum Flufs umzogen war. Am Morgen des 27. Junius umging er mit den Cardinal-Bischöfen und der gesammten Geistlichkeit Roms barfufs und das Haupt mit Asche bestreut unterm Gesange von Litaneien und Psalmen die einzuweihende Stadt: Adel und Bürger folgten dem feierlichen Zuge nach. Die Bischöfe besprengten die Mauern mit geweihtem Wasser, und er selbst sprach vor jedem der drei Thore ein Gebet: nach dem feierlichen Hochamt in St. Peter theilte er, ebenfalls nach alter Sitte, unter das ganze Volk eine Geldspende aus (roga), und beschenkte den Adel mit kostbaren Gewändern.

Gang der Mauern.

Von dem Gange dieser Mauern und ihrer Bauart verlohnt es sich eine anschauliche Vorstellung zu machen, was bei den Ueberresten derselben nicht schwer ist. Ihre beiden Endpunkte waren das Hadrianium und der Flufs: den Zwischenraum umschlossen sie in drei Seiten. Die erste ging vom Castell in fast gerader Linie längs der rechten Seitenmauer der Basilike bis zu der Höhe des vaticanischen Berges, wo ein runder Thurm noch jetzt den Winkel anzeigt. Von dieser Seite ist die Richtung der ersten Hälfte bis zum vaticanischen Palast durch die Mauer erhalten, welche den bedeckten Gang Alexanders VI. trägt: und in dieser Linie sind zwei von den drei alten Thoren der Leonischen Stadt, eins unweit vom Castell, ursprünglich ein Neben- oder Flufsthor (posterula), welches daher im Leben jenes Papstes posterula castelli S. Angeli genannt wird, und das Hauptthor der Stadt, Porta S. Peregrini, von der kleinen Kirche dieses Heiligen so genannt, an welcher die Strafse, die aus diesem Thore nach dem Flufs und dem Monte Mario ging, links vorbeiführte.

Porta Castelli.

Dafs die posterula Castelli nach den Wiesen zu gelegen, und nicht an der andern Seite des Grabmals nach der Brücke hin, wie Nibby wähnt, be-

beweisen einstimmig alle Zeugnisse *) und die wahrscheinliche Annahme, daſs einer der gröſsten unter den bei Erweiterung des Borgo in jene Mauer gebrochenen Bögen, in derselben Linie mit der jetzigen Porta di Castello, das alte Thor oder dessen Erneuerung ist, wird durch Bufalini's Plan bestätigt. Von ihr führte links die Via triumphalis zum Aufgang der Villa Melini, rechts zogen in der Strecke von Ripetta zum Ponte Molle mehrere Wege zur Tiber: die gerade durch die Wiesen nach Ponte Molle führende Hauptstraſse, welche fast an der linken Seite des Circus hingeht, heiſst noch jetzt Via di Porta di Castello, nachdem das Thor zur Zeit der Republik vermauert worden ist. Ursprünglich war dieser Weg und dieſs Thor wohl besonders im Gebrauch bei denen, welche von Norden zur Stadt kamen. Johannes VIII. (gegen 872), der Erbauer von Joannipolis bei S. Paul, lieſs hier eine Inschrift setzen, welche die Ankommenden auffordert, dieſs groſse Werk Leo's IV. zu preisen: man sieht aus derselben auch, daſs der genannte Papst selbst Einiges an den Mauern und dem Thore vollendet hat **).

---

*) Z. B. Diar. Roman. (1404—1417) bei Muratori T. XXIV. p. 974. Intravit per pontem Moli, et venit per pratam, et intravit per portam S. Angeli vergl. das. p. 982. 989. 1002. 1020. 1053., Biondo, Fulvius u. A.

**) Diese interessante Inschrift fand Martius Sarazanius in einem unter Urban VI. geschriebenen Manuscript, welches er selbst besaſs. (S. Damasi Opera. Rom. 1628. p. 280 ff.) Sie lautet so: Ueberschrift: Leonis IV. in introitu urbis Romae per portam Aeliae arcis:

Romanus, Francus, Bardusque viator et omnis
Hoc qui intendit opus, cantica digna canat.
Quod bonus Antistes quartus Leo rite novavit,
Pro patriae ac plebis ecce salute suae,
Principe cum summo, gaudens haec cuncta Joannes
Perfecit, cujus emicat altus honor.
Quos veneranda fides nimio devinxit amore
Hos Deus omnipotens perferat arce poli.
Civitas Leonina vocata.

Porta S. Peregrini.

Der **Porta S. Peregrini** entspricht keineswegs der Bogen hinter dem Berninischen Säulengange, durch welchen man jetzt gerade zur Porta Angelica gelangt, wie Nibby vermuthet, sondern sie ist ohne allen Zweifel in dem etwas höher gelegenen vermauerten prächtigen Thor Alexanders VI. erhalten. Obgleich jetzt ein geschlossener Hof vor ihm liegt, in welchen man durch den von Pius IV. angelegten Theil des Borgo tritt, so ist doch noch jenseits dieser neuen Strafse die alte Via di S. Peregrino und die Kirche selbst, die schon bei Monachus Benedictus gegen das Jahr 1000 vorkommt — jetzt der päpstlichen Schweizergarde angewiesen — mit ihrem alten Namen vorhanden, und ihre Fortsetzung in derselben etwas schrägen Richtung gegen das Thor nur durch die neun Bastionen unterbrochen. Diefs Thor heifst im fünfzehnten Jahrhundert gewöhnlich Porta viridaria — wie es auch die Mirabilia nennen — von der Nachbarschaft des päpstlichen Grüngartens (viridarium), welcher von den Bauten Nicolaus V. wahrscheinlich bis in die Nähe des Thors führte: ihr Volksname im Mittelalter scheint delli Nibbj (Raubvögel) gewesen zu sein. Biondo nennt sie del Belvedere, eine Chronik aus der Zeit Sixtus IV. Porta Palatii: im sechzehnten Jahrhundert heifst sie Porta di S. Pietro, welchen Namen sie auch bei Bufalini trägt *).

Der weitere Fortgang dieser Linie der Leonischen Mauer ist natürlich durch die Erweiterung des vaticanischen Palasts nach dieser Seite unterbrochen; doch ist sie, obgleich meist in einer Erneuerung, auf der Höhe von dem Forno Vaticano an bis zum Thurm erhalten, und Nolli giebt noch unterhalb ein beträchtliches Stück an, was sich jetzt nicht mehr zu finden scheint. Jener Eckthurm ist aufserordentlich fest gebaut: bis zur Höhe der Mauer sind die Tufsteine durch Lager von Ziegeln unterbrochen, höher hinauf sieht man nur Tufsteine; diese Verschiedenheit der Bauart geht durch, mit Ausnahme einiger, auch offenbar sehr alten Stücke,

*) S. Diar. Rom. Muratori a. a. O. p. 983. 999. 1005. Diarium Jac. Volaterrani bei Muratori T. XXIII. p. 89 ff.

die vom Boden aus nur aus Tuf bestehen. Die zweite Seite zieht sich von jenem Eckthurm mit einer kleinen Einbiegung vom dritten Thurme an bis zu der nordwestlichen Spitze des Hügels hin, wo ein vierter noch gut erhaltener Thurm den Uebergang zur dritten Seite bildet. Von den vier Thürmen ist der zweite vor Kurzem ganz niedergerissen. Ursprünglich war auf dieser Höhe gar kein Thor. Die über dem dritten Thurm angebrachte, jetzt vermauerte Porta pertusa kommt zuerst in der Chronik vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts vor; die Berichterstatter des dreizehnten Jahrhunderts kennen sie nicht: wahrscheinlich ward sie in die Mauer gebrochen (woher ihr Name), als die Päpste, von Avignon zurückgekehrt, ihre Wohnung bleibend im Vatican aufschlugen.

Die dritte Seite geht in fast gerader Richtung auf die jetzige Porta Cavalleggieri den Berg herunter: Bufalini's Plan zeigt sie, wie sie vor Anlegung der Bastionen bestand, offenbar gröfstentheils in einer Erneuerung, weil in der Mitte die Thürme fehlen, von denen er oben einen, ohne Zweifel den ersten dieser Seite, und dann die drei niedrig gelegenen angiebt: der letzte derselben steht unmittelbar am Thore, welches jetzt nur noch an der andern Seite den entsprechenden Thurm neben sich hat, während alle übrigen verschwunden sind: die Mauer hört oben kurz vor der Stelle des erwähnten Thurms auf, und fängt etwas über Porta Fabrica wieder an: beide Stücke sind von Tuf sehr fest gebaut. Der Bruch oben zeigt eine Dicke von ungefähr 10 Fufs: die Höhe der Mauer scheint gegen 40 Fufs gewesen zu sein. Hier und da sind Vorbaue, wo die Mauer einen Kellerraum einschliefst. Die beiden Thore in dieser Strecke sind der alten Leonischen Stadt fremd, deren drittes Thor (P o s t e r u l a S a x o n u m) nothwendig war, um die Verbindung mit Trastevere zu vermitteln, und also dem jetzigen Thor von S. Spirito entsprechen mufste. Von jenen beiden neuen Thoren kommt das obere zuerst bei Bufalini als Porta delle fornaci (von den nahen Ziegelöfen) vor: noch Andreas Fulvius unter Leo X. kennt sie nicht, später heifst sie P o r t a f a b b r i c a,

Porta Saxonum.

von der sogenannten Fabrik der Kirche. Das untere Thor, Porta Cavalleggieri, heifst im Biondo Porta Chiusa, wahrscheinlich von den Zeiten der innerlichen Fehden her: bei den spätern Antiquaren aber und Bufalini wird sie Porta Posterula genannt, ein Name, den sie wohl erst erhielt, als die dem Fluſs nähere ursprüngliche Posterula mit dem Namen von San Spirito bezeichnet wurde. Wahrscheinlich ward diese letztere Benennung der alten Posterula nach der Erbauung des Hospitals und der Kirche von S. Spirito durch Innocenz III. gewöhnlich *). Die Uebertragung des alten Namens auf das neue Thor möchte man für eine spätere falsche Gelehrsamkeit halten; aber Bufalini nennt auch die eine der von ihr ausgehenden Strafsen via Posterula, und es scheint, dafs die Volkssage alles das Sachsenquartier Betreffende volksmäfsig auf das neue Thor übertragen hatte. Denn als eine Volksmeinung führen die alten Berichterstatter an, der Name rühre von einem Sachsen Postero her, der in den alten Zeiten hart an dem Thore gewohnt und in Kriegszeiten fleifsig Wache gehalten. Der Lobspruch auf die Tapferkeit der sächsischen Ansiedler übrigens, der in dieser mythischen Ausbildung einer falschen Etymologie zu liegen scheint, ist nicht unverdient: denn es geht aus Anastasius hervor, dafs die sächsischen und verwandten Compagnien bei den Kriegszügen der Römer oft die gefährlichsten Posten erhielten und das Beste thaten.

Gang der Mauern zum Fluſs.

Unmittelbar jenseits des Thors hebt der kleine vaticanische Hügel an, über dessen Rücken die Fortsetzung der beschriebenen dritten Seite der Mauer ohne Zweifel herlief, um von ihm hinunter nach dem Fluſs in die Gegend von S. Spirito geführt zu werden. Denn dafs Leo die Mauer einwärts hart an St. Peter vorbei, den Berg draufsen und noch dazu fast über der Mauer lassend, und so fort bis zur Brücke Hadrians geführt habe, ist eine an sich gänzlich unhaltbare Meinung, die auch überdiefs nicht den Schein

*) Im fünfzehnten Jahrhundert heifst sie Porta nova di S. Spirito, vielleicht seit dem Brande von 1409, der sie beschädigte.

eines Zeugnisses für sich hat. Unnöthig wäre eine solche Mauer längs des Ufers wegen des Schutzes gewesen, den der Fluſs und die Befestigung des gegenüberstehenden Ufers noch obendrein gewährten: und es ist doch mindestens höchst wahrscheinlich, daſs die Mauern damals noch so standen, wie sie im achten Jahrhundert uns beschrieben werden, besonders nach der Wiederherstellung der verfallenen Stadtmauer von demselben Leo. Aber was noch entscheidender ist, nach Nibby's Annahme müſsten S. Michele und S. Spirito, beide uralte, wenn nicht von Leo selbst erbaute Kirchen der Leonischen Stadt, auſserhalb derselben gelegen haben, da doch der Borgo di S. Spirito immer zu derselben gerechnet wird. Auch späterhin, wo die innerlichen Kriege einer Befestigung gegen Rom hätten Werth geben können, hat niemand an eine solche gedacht; in der Fehde der Stadt gegen das Castell unter Innocenz VII., zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, setzen die Römer bei S. Spirito ohne alles Hinderniſs über. Endlich, wenn man mit Nibby eine ganz undenkbare geschlossene vierte Seite annimmt, die parallel mit der zweiten, etwa beim Anfang der jetzigen drei Straſsen des Borgo, gelaufen wäre, so muſs man auch ursprünglich in ihr zwei Thore annehmen, eines um zu der Schenkelmauer zu kommen, und ein anderes in dieser selbst. Denkbarer wäre noch die Annahme, daſs die dritte Seite auf diese Schenkelmauer geführt worden sei; aber auch so müſste man der Stadt ursprünglich vier Thore geben, denn das Thor in der Schenkelmauer — Porta S. Petri, später Porta aenea — müſste alsdann zu ihr gerechnet werden. Aber noch Martinus Polonus giebt ihr nur drei Thore.

Um seine Stadt zu bevölkern siedelte Leo die Corsen an, welche damals, von den Sarazenen aus ihrer Insel vertrieben, nach Rom geflüchtet waren. Ohne Zweifel wies er ihnen einen Theil der umliegenden Feldmark zur Bebauung an. Ueber das Gedeihen dieser Colonie wissen wir nichts; merkwürdig ist, daſs gerade ihr Name unter den Gemeinschaften der Fremden so wenig als eine von ihnen benannte Kirche im Borgo vorkommt.

VI. *Der Vatican im Mittelalter.*

Die innerlichen Unruhen und blutigen Fehden, welche vom zehnten Jahrhundert an in Rom wütheten, und wegen der Wichtigkeit des Castells immer den Borgo berührten, mufsten die Vortheile, welche die Nähe der Basilike bei der Menge der herzuströmenden Pilger diesem Ort gewährte, so gut wie aufheben, und zugleich die Zerstörung der alten Denkmäler, besonders in den Umgebungen der Engelsburg, zur Folge haben. Die Geschichte dieser Festung selbst behalten wir der Beschreibung derselben vor, und erwähnen hier nur, dafs eine entscheidende Epoche für die Leonische Stadt der Krieg zwischen Kaiser Heinrich IV. und Gregor VII. war: jener zerstörte nach der vergeblichen Belagerung des Castells im Jahre 1082 den Porticus, und 1084 bei seinem Rückzug vor Robert Guiscard die ganze Leonische Stadt, worunter ohne Zweifel besonders die Mauern zu verstehen sind. Eine vergeblich von Carl dem Grofsen unter Leo IV. gemachte Schenkungsurkunde, die Leo IX. 1048 bestätigte, und die wohl aus dem Anfang des eilften Jahrhunderts stammen mag, nennt den Porticus wirklich noch mit Namen, obgleich sie augenscheinlich nur von dem der Kirche zunächstliegenden Theile spricht *). Ob noch später ein Theil desselben im Bezirk des jetzigen Borgo bestanden, läfst sich nicht beweisen: allerdings scheint jedoch der Ordo Romanus vom zwölften Jahrhundert dafür zu sprechen **).

In dieser Zeit der Unwissenheit und Zerstörung verlor sich aller historische Grund und Boden in den Benennungen der Gegenden und Denkmäler, und da kein Mensch damals Augen für Inschriften gehabt zu haben scheint, so erhielten Volksfabeln ein historisches Ansehen. In dieser Hinsicht findet man zwischen den Nachrichten des achten Jahrhunderts und denen des zwölften und dreizehnten einen sehr merkwürdigen Unterschied. Die zweite rein poetische hat in sich einen Zusammenhang, aber nur einen ganz andern als die historische Erinnerung, aus welcher sie nachweislich

---

*) Marini Papyri. Dipl. Imp. R. etc. No. 71.

**) S. die oben angef. Stellen.

entstanden ist. Daher sind beide ein lehrreiches Bild jener Zeiten, und ein anschauliches Beispiel der in den Vor-erinnerungen von ihnen gegebenen allgemeinen Charakte-ristik. In den Nachrichten des früheren Mittelalters wird zwar weder der Circus des Nero noch sein Obelisk mit ihrem rechten Namen genannt; sondern jener heifst mit seinen nächsten Umgebungen Naumachia, dieser Columna major *): aber es hängen doch weiter keine Fabeln daran. Ferner wird eine Terebinthe genannt, zwischen welcher und dem Obelisk der Apostel Petrus nach den — bekanntlich dem Papst Linus untergeschobenen — Acten gelitten haben soll — ein Baum auf der Höhe des vaticanischen Hügels, was man sich vollkommen anschaulich machen kann. Ganz anders ist das Bild, was die Berichte des spätern Mittelalters geben, die übrigens sehr charakteristisch für die Würdigung antiquarischer Notizen dieser Zeit sind. Der Obelisk heifst in einer Bulle Leo IX. vom Jahr 1053 die Agulia (Spitzsäule, wovon das neuere italienische Wort aguglia, guglia), welche Sepulchrum Julii Caesaris genannt wird: bei Petrus Mallius „Memoria Caesaris." Dieser aus der Inschrift des Obelisken genommene Name gilt aber von Julius Caesar, und die Mirabilia nennen daher die Reste des Circus bald palatium Neronis, bald Julii Caesaris. Das Mausoleum des Kaisers Honorius in dem Umfange der Trümmer des Circus heifst Templum Apollinis, ein apokryphisches Gebäude, welches vom Liber pontificalis in dieser Gegend und der Nähe des Begräbnifsortes des Apostels genannt wird: das zweite angränzende Rundgebäude endlich, die von Symmachus erbaute Kirche des heil. Andreas, wird Vestiarium Neronis genannt, augenscheinlich weil es nachher die Sacristei der Basilika geworden war. Von dem Obelisken aber wufste man besonders viel zu erzählen. Die vergoldete Kugel auf seiner Spitze schlofs die Reste des ersten der Cäsaren ein,

Fabelhafte Namen des späteren Mittelalters.

*) Ueber die Benennung der Naumachia zu Leo III. Zeit sind wir durch den Beinamen des von ihm für die Pilger gestifteten Hospitals nebst Kirche vollkommen im Reinen. Columna major heifst der Obelisk im Leben des Papstes.

„damit (heifst es) die Asche dessen, welchem der Erdkreis einst unterworfen war, bis zum Ende der Welt über die Reste der übrigen Sterblichen erhaben bleibe." Eine Inschrift mit vergoldeten Buchstaben unter dieser Kugel deutete dabei an, wie auch dieses herrliche Denkmal die Nichtigkeit des Menschlichen beweise. Sie sagte, nach Einigen auf Griechisch, nach Andern auf Lateinisch aus: „Cäsar, du warst so grofs wie der Erdkreis, und jetzt schliefst dich eine kleine Höhle ein." Zur Bekräftigung dieser glaubwürdigen Erzählung wird hinzugefügt: „diefs Denkmal ward feierlich geweiht, wie man noch jetzt lesen kann," was sich augenscheinlich auf die antike Inschrift bezieht, die damals wie jetzt vor aller Augen stand.

Die historischen Erinnerungen von Nero aber hatten sich nach den Wiesen und der angränzenden Ebene des Borgo gezogen, wozu ohne Zweifel die schon von Procopius erwähnte und gebrauchte Benennung der ganzen Flufsebene von Ponte Molle bis zum Castell als Nero's Felder (campi oder campus Neronis bei Anastasius und in den späteren Chroniken) viel beigetragen hatte. Fulvius berichtet, dafs eine Inschrift in San Angelo, angeblich von Leo IV. ausdrücklich aussage, dafs die Neronischen Gärten hier gewesen: die Inschrift ist jetzt nicht mehr zu finden. Alle Berichterstatter des spätern Mittelalters setzen hierhin den Terebinthus Nero's, nur dafs er den meisten von ihnen aus einem Baum zu einem ungeheuren Gebäude geworden ist, das Urbild des Grabmals von Hadrian. Der Terebinthus des Nero — in den Mirabilia bei Montfaucon nach einer übel angebrachten Gelehrsamkeit Tiburtinum Neronis — sagt Mallius, lag neben dem Denkmale des Romulus: er war so hoch als die Hadriansburg, mit herrlichen Steinen belegt, rund, mit zwei Thürmen wie die Burg: die Ränder waren mit Steinplatten bedeckt, die zur Dachtraufe dienten: und hierneben ist der Apostel Petrus gekreuzigt. Nach diesen kann es nun wohl nicht mehr bezweifelt werden, dafs der Obelisk Nero's, den die Processionsordnung aus dem eilften oder zwölften Jahrhundert erwähnt, eben dieser Terebinthus ist, und dafs beide Benennungen nichts Anderes bezeichnen als den

uns übrigens unbekannten mächtigen Bau hinter der Transpontina, der, wahrscheinlich wegen seiner dem Castell gefährlichen Nachbarschaft, früh abgetragen wurde, und dessen Reste über der Erde man im sechzehnten Jahrhundert für Circusmauern oder Ruinen von Thermen ausgab.

Meta des Romulus — Petri Kreuzigung.

Die Sage, dafs Petrus zwischen zwei Meten gekreuzigt sei, ist auch schwerlich älter als diese Benennung. Dieselbe Idee ward aber bei Weitem schöner und passender durch das Zusammenfassen der beiden aus dem Alterthume erhaltenen Pyramiden ausgedrückt, welche das Denkmal oder die Meta des Romulus und des Remus hiefsen. Die Gräber der beiden Brüder, Erbauer der ewigen Stadt, standen auf dem Wege zu dem Begräbnifs und Ehrendenkmal der beiden geistlichen Brüder, Petrus und Paulus, auf die als Leidensgefährten ja schon aus der heiligen Geschichte sehr früh der Vers des Trauergesangs auf Saul und Jonathan angewandt wurde: „Wie sie im Leben einig waren, sind sie auch im Tode nicht getrennt." Dafs diese beiden Meten nachher auch zur Bezeichnung der Leidensstätte des Apostels Petrus gebraucht wurden — wie in allen alten Bildern und auf den Bronzethüren von St. Peter — begreift sich um so leichter, da ja die oben erwähnten Acten auch die porta trigemina (d. h. bei ihnen Porta di S. Paolo) in die Erzählung hineinbringen.

Vaticanischer Palast und Gärten.

Wie Eugen III. (g. 1150), Cölestin III. (g. 1195) und Innocenz III. im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts zuerst am vaticanischen Palast bauten, so war Nicolaus III., Orsini, der Erste, welcher gegen das Ende desselben Jahrhunderts den Umgebungen des Palasts ein freundlicheres Ansehen gab, indem er den vaticanischen Hügel mit Anpflanzungen und Gartenanlagen bedeckte. Da er diese mit Mauern und Thürmen umgab, so ist vielleicht die erste Erweiterung der Leonischen Mauern nach Norden und Nordwesten, welche bei dem Eckthurm über der Münze abgeht, mit der Porta Vaticana, die noch im sechzehnten Jahrhundert als Gartenthür erwähnt wird, aus dieser Zeit. Aufser dem genannten Thor finden wir auch

schon in der Chronik vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts *) die Porta Pertusa („das durchgebrochene Thor“) erwähnt, deren Platz wir oben angezeigt haben. Zu ihr führte ein gerader Weg von S. Spirito über den Berg: bei der Anlegung der Bastionen wurde für seine Fortsetzung ein jetzt vermauertes Thor offen gelassen, wahrscheinlich zur Verbindung mit der Triumphalis und Aurelia durch das Val d'inferno.

Neue Straſsen des Borgo.

Die Periode des dauernden Aufblühens des Vaticans und der Gestaltung des Borgo zu einer zusammenhängenden kleinen Stadt fängt erst mit der Rückkehr der Päpste von Avignon, und noch genauer mit Eugen IV. an. Allerdings muſs schon der päpstliche Hofhalt viele Menschen hierher gezogen haben: auch erweiterte schon Bonifacius IX. den Palast, und Innocenz VII. lieſs einen Theil der Mauern wieder herstellen, mit einem Gange vom Palast nach dem Castell; aber Eugen IV. muſs doch den Borgo noch sehr wüst gefunden haben, da Biondo beim Preise der unvergleichlichen Verdienste dieses Papstes um die Peterskirche und den Vatican sagt: „Du hast den Weg (von der Basilika und dem Palast) in mehreren Abtheilungen zur Stadt geführt.“ Daſs es dem Borgo bis dahin noch an einigermaſsen fortlaufenden Straſsen gefehlt, so daſs nur etwa die Straſse des Borgo vecchio (damals Borgo schlechthin) einen erträglichen Zugang zum Palast bildete — wenn man nicht durch den Borgo di S. Spirito gehen wollte, der, wenigstens zum Theil, bis zum Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts antikes Pflaster hatte **) — beweisen die Bauten der Päpste am Ende desselben Jahrhunderts. Sixtus IV. zog zuerst die gerade Straſse von der Brücke und dem Thor in der Schenkelmauer, das im spätern Mittelalter, und noch bei Biondo, Porta aenea heiſst — vielleicht weil man die ehernen Flügel eines der Thore des Mausoleums dabei ange-

*) Muratori XXII. 1060. Porta Pertusii d. h. das Thor mit dem kleinen Durchgang (pertuis im Französischen).

**) Diar. Rom. bei Mur. T. XXIV. p. 1010. Seleiata contratae S. Spiritus devastari coepta et portari in Ecclesiam S. Spiritus ad faciendum murum.

wendet? — längs der Tiber fort, also bis in die Nähe der jetzigen Strafsen des Borgo, und pflasterte sie, wefshalb sie von ihm noch im sechzehnten Jahrhundert Via Sistina genannt wurde. Die Processionen im Borgo gingen damals von der Peterskirche durch die Strafse von S. Spirito, wandten dann links um, und kehrten durch den Borgo zurück *). Es ist wahrscheinlich, dafs Sixtus IV. die ganze Strafse des Borgo bis zum Platz pflasterte. Alexander VI. erweiterte den Zugang, indem er das Thor des Castells von der Brücke weg in die Erweiterung der Schenkelmauer verlegte, wie Bufalini's Plan zeigt. Das neue Thor war viel gröfser und ansehnlicher als das alte, und wird wegen seiner Schönheit und Pracht bewundert.

Weiterhin zog er eine neue Strafse, gerade nach dem Palast zu, den jetzigen Borgo nuovo, bei welcher Gelegenheit er die Meta abtragen liefs, von der übrigens schon ein beträchtlicher Theil im Mittelalter zerstört sein mufste, da im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts eine Besatzung mit Kanonen auf ihr erwähnt wird. Diese Strafse hiefs noch in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts von ihm Via Alessandrina, obgleich erst Julius II. sie hatte pflastern lassen. Vielleicht ward auch die den Mauern und dem Gange Alexanders VI. nahe liegende Via di Adriano von ihm gepflastert; denn Albertinus, der unter ihm Rom beschrieb, sagt: er habe aufser jener auch noch eine benachbarte Strafse unweit von der Porta viridaria pflastern lassen.

Gleichzeitig mit diesen Anlagen und der steigenden Bevölkerung des Borgo gewann der vaticanische Hügel ein immer glänzenderes Ansehen. Alle, oder wenigstens ein grofser Theil der neuen Mauern, die bis zur Anlage der Bastionen ihn umgaben, wurden von Nicolaus V. und Inno-

---

*) So scheint die Erzählung in der Chronik des Jacob Volaterranus bei Muratori XXXIII. p. 137. zu verstehen: itum a pontificia usque ad molem Hadriani, ubi ad sinistram divertimus et via sacra in Basilicam revertimur; vergl. p. 135 u. 115., wo es heifst, die Strafse sei lateritio strata. Der Name der via sacra mit dem ähnlichen via Martyrum, Carraria Sanctorum, für den Borgo vecchio, ist übrigens nur gelehnt.

cenz VIII. beim Bau ihrer Paläste gezogen. Die Porta delle fornaci, später fabrica, ist frühestens aus dieser Zeit.

VII. *Der neue Vatican vom sechzehnten Jahrhundert an.*

Anlagen Julius II. und seiner Nachfolger.

Die großsartigsten Pläne zur Verherrlichung des Vaticans hatte ohne Zweifel Julius II. Nachdem er eine gerade Strafse von Ponte Sisto auf den Pons Vaticanus zu gezogen hatte, war seine Absicht, diese Brücke selbst herzustellen, der man damals sogar schon den Namen Ponte Giulio gab. Kriege und der Tod hinderten die Ausführung dieses Plans. Unter ihm und Leo X. erhoben sich im Borgo mehrere herrliche Paläste und Häuser; das Haus des geistreichen und gelehrten Sadolets wird namentlich erwähnt, und ist wahrscheinlich das am Ende des Borgo nuovo rechts gelegene massive Eckhaus, jetzt Casa Berti genannt (No. 103). Unter den nächsten Nachfolgern entstanden die prächtigen Anlagen der Cesi und eine Menge kleinerer Sammlungen von Kunstschätzen. Von Pius IV., welcher die Befestigung des Vaticans vom Castell bis zu den von Paul III. angelegten Bastionen von S. Spirito fortführte, hat der Borgo Pio und vielleicht auch der Borgo Angelico — von des Papstes Taufnamen Angelo — seinen Namen. Er durchbrach nämlich die Mauer unter dem Gange Alexanders VI., um Durchgänge zu der Erweiterung des Borgo zu bilden, in dem er jene Strafsen zog. Von ihm ward bei dieser Gelegenheit die neue Porta Castello und die Porta Angelica angelegt. Bei der Erweiterung der Befestigung und Anlage der jetzigen Gräben ward die alte Traspontina (im Mittelalter verdorben Traspadina) an der Spitze der Strafse links vom Borgo nuovo geschleift, die Bastion am Flusse und die gegenüberliegende Mauer längs der Strafse, von der Brücke bis zum Anfang des Borgo gezogen, und die über diese Strafse herlaufende Quermauer mit dem Thore Alexanders VI. abgetragen.

Man kann also sagen, dafs unter Pius IV. die letzte Spur des Mittelalters an dieser Seite verschwand: kurz darauf hörte der Vatican auf, die regelmäfsige Residenz der

Päpste zu sein, und im Anfange des folgenden Jahrhunderts wichen die letzten Reste der alten Basilike des heil. Petrus dem prachtvollsten und gröfsten Gebäude der neuen Welt. Der Borgo, welcher bis auf Sixtus V., als päpstliches Eigenthum, von der Stadt und der städtischen Municipalverwaltung getrennt gewesen war — sein Rathhaus und Gefängnifs lag hinter der Kirche Scossacavalli — ward von diesem Papst, bei der neuen Bezirkseintheilung Roms in vierzehn Rioni, als siebenter der Stadt einverleibt. Das Wappen, welches Sixtus V. ihm gab, ist ein Löwe in rothem Feld, und ein Stern über drei Bergen — seinem Familienwappen — mit dem Motto: Vigilat sacri thesauri custos; eine Anspielung auf die drei Millionen Piaster, welche dieser grofse Regent in der Engelsburg für Zeiten der Noth niederlegte.

Allerdings war noch gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts die Sammlung von Kunstwerken in dem Palast des Vaticans der Zahl nach unbedeutend: zu den unter Julius II. und Leo X. gefundenen Meisterwerken der alten Kunst waren nur wenige hinzugekommen; aber die neuere Kunst besafs schon damals was diesen Palast vor allen in der Welt auszeichnete, und die Paläste und Anlagen des Borgo gaben das Bild eines allgemeinen Kunstsinns und einer geschmackvollen Pracht. Boissard erwähnt Sammlungen von Antiken in den Palästen des Cardinals Dandini (am Platz Rusticucci), Campeggi und Parisini, und vor allen in dem Palast und den anliegenden Gärten des Cardinals Cesi unweit der Porta Cavalleggieri. Bufalini's Plan zeigt diesen Hügel noch ohne die Anlagen: ein Palast neben S. Michele ist unstreitig der Palast des Cardinals Vercelli, welcher den alten, der Sage nach von Leo IV. erbauten Palast erneuerte, und nach Martinelli auch eine Villa hier anlegte. Bei dieser Anlage, oder bei der Anlage der Gärten Cesi, wurden zwei kleine aber alte Kirchen niedergerissen. S. Justino Saccorum (Saxonum?) und S. Maria, beide mit dem Zusatze in palatiolo. In den Gärten des Cardinals Cesi, wie im Palast, war damals die zahlreichste und geschmackvollste Sammlung alter Kunstwerke. Die Statue der Roma mit den

gefangenen Daciern, stand mit vielen andern, jetzt theils verschwundenen, theils in den Sammlungen des Capitols und Vaticans zerstreuten Kunstwerken, frei im Garten, während eine Rotunda, der Antiquarius genannt, die seltensten und kostbarsten Stücke der Sammlung einschlofs. Im Palast schmückten das Wohnzimmer des Cardinals eine sehr reiche Sammlung von Büsten aus der römischen Geschichte, und Statuen standen in den Nischen: alles Uebrige war so reich ausgeschmückt, dafs Boissard am Ende seiner langen Aufzählung der vorzüglichsten hier vereinigten Kunstwerke sagt: „wenn Rom auch nichts als diese Sammlung besäfse, so würde sie allein die Reise nach dieser Stadt Rom verlohnen.“ Aufser schätzbaren Bibliotheken fehlte es auch in anderen Palästen nicht an wissenschaftlichen Sammlungen. Im Palaste Strozza war eine reiche Rüstkammer, und ein für die Zeit ansehnliches Cabinet von amerikanischen Naturalien und andern Merkwürdigkeiten. Alle Paläste waren von ausgezeichneten Künstlern aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausgemalt. Die Wiesen hinter dem Castell mit ihren Wegen zum Flufs waren vorzugsweise der Spaziergang der vornehmen Welt: ein Theil der Nachbarschaft nach dem Flusse zu war aber nicht besonders gut berüchtigt.

Siebzehntes Jahrhundert.

Natürlich mufste die im Vatican und seinen Umgebungen versammelte Pracht sich nach der Verlegung des päpstlichen Hoflagers beträchtlich vermindern. Aufser dem weitern Bau der Peterskirche, des Porticus und der herrlichen Springbrunnen, besonders unter Paul V. und Alexander VII., der auch den Plan von Julius II. von Wiederherstellung der Vaticansbrücke aufnahm, ist im siebzehnten Jahrhundert Weniges hier anzuführen. Das Bedeutendste bleibt die grofse Wiederherstellung der Aqua Sabatina und die beträchtliche Vermehrung ihres Wassers durch Paul V. Er liefs 2000 Unzen aus dem See von Bracciano hereinleiten, und obgleich schon hierdurch die Güte der alten Trajana, in welche man die reinsten Quellen aufgefangen hatte, sehr verlieren mufste, erhielt sich doch der gute Ruf des Wassers bis zu der

Vermehrung unter Clemens X., welcher, besonders um Wasser für den Springbrunnen links zu gewinnen, 1100 Unzen aus dem See einfüllen liefs. Es scheint, dafs bei dieser Zuleitung nicht die gehörige Vorsicht angewandt wurde; denn das Wasser ist seitdem anerkannt schlecht zum Trinken, obgleich vortrefflich für Wollbereitung.

Der Anbau der umliegenden Gegend gewann in diesem Jahrhundert; unter Urban VIII. verwandelte die Anlage der Villa Barberini den reizenden Hügel über San Michele in einen prachtvollen Garten, der jetzt, zu einer Vigna herabgesunken, nur den unzerstörbaren Reiz seiner Aussicht bewahrt. Die Wiesen hinterm Castell, zum Theil unangebaut, und daher prati secchi genannt, wurden zu den fruchtbaren Vignen umgeschaffen, die jetzt ihren Umfang anfüllen.

Achtzehntes Jahrhundert.

Im achtzehnten Jahrhundert verdient bei der Geschichte des Borgo rühmliche Erwähnung Lancisi, Leibarzt Clemens XI., der eine, durch Ludwig XIV. bereicherte, schätzbare Sammlung wissenschaftlicher Werke dem Hospital von S. Spirito hinterliefs. Das bedeutendste Ereignifs des Jahrhunderts ist aber die Anlage des grofsen vaticanischen Museums unter den Pontificaten Clemens XIV. und Pius VI., welches im neunzehnten Jahrhundert durch Pius VII. vermehrt wurde.

Die Einwohner des Borgo sind jetzt theils die zu St. Peter gehörigen Arbeiter, theils andere aus der niedern Volksklasse; die ehemaligen Paläste, von den Reichen der Abgelegenheit und der schlechten Luft wegen verlassen, sind wieder von Armen bewohnt, deren Hütten sie im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert verdrängten, oder dienen, jedoch nur wenige, zu Woll- und Seidenfabriken. Die Sprache und Sitten des hiesigen Volks sind denen der Trasteveriner, im engeren Sinne, verwandt; jedoch hat sich hier weniger Eigenthümlichkeit erhalten als dort, wo wir von beiden genauer reden werden. Bis zu Pius IV. hatten die Einwohner des Borgo ein eigenes Pferderennen im Carneval: es wurde, wie man sagt, wegen der Heiligkeit des mit dem Blute so vieler Märtyrer getränkten Bodens, vielleicht auch wegen der wilden Ausgelassenheit der Bewohner, aufgehoben.

Böse Luft.

Dafs in allen Strafsen dieses Bezirks Fieber häufiger sind, als in andern bewohnten Theilen der Stadt, scheint keinen Zweifel zu leiden. Doch ist die Luft sicher viel weniger gefährlich, als unmittelbar um S. Peter. Hinsichtlich dieser wollen wir zum Schlufs eine Thatsache anführen, die, was auch ihre Ursache sei, Bemerkung verdient. Neben der Sacristei ist immer ein geistliches Seminar gewesen, dessen Zöglinge auch im Sommer diesen Ort nicht verliefsen, und man versichert, dafs bei gehöriger Vorsicht dieser Aufenthalt keinen nachtheiligen Einflufs auf ihre Gesundheit ausübte. Seit etwa zehn Jahren aber wurden die Fieber immer häufiger und hartnäckiger, so dafs man sich endlich im verflossenen Jahre (1823) genöthigt sah, den jungen Leuten in den heifsen Monaten ein Gebäude des Capitels im Borgo anzuweisen. Verständige Männer, welche die Umstände genau kennen, glauben, eine Erklärung dieses verschlimmerten Zustandes könne nur in der Vermauerung der Porta fabbrica gesucht werden, seit welcher dieser Strich verödet worden, indem die Fufsgänger, Karren und Wagen, welche vorher, nach dem Wege von Civitá vecchia, gröfstentheils durch dieses Thor zogen, jetzt ihren Weg unterhalb durch Porta Cavallegieri nehmen. Die Verlegung der Residenz nach dem Vatican unter dem jetzigen Pontificat hat übrigens gezeigt, wie übertrieben die Gerüchte von der Ungesundheit des Vaticans sind: auch hat schon jetzt die Volkszahl und der Wohlstand des Borgo durch sie zugenommen.

Ueber-

Uebersicht der Thore der Leostadt und ihrer Erweiterungen.

Ursprüngliche Thore in den Mauern Leo's IV.:

1. Posterula Castelli S. Angeli.
2. Porta S. Peregrini; später bei Nibbj P. Viridaria — P. di S. Pietro — P. delli Palatii.
3. Posterula Saxonum.
   Eingang von der Stadt: durch die Porta S. Petri in Hadrianio (P. aenea).

Dazu kamen später folgende Thore:

4. Porta Pertusa: 15te Jahrhundert.
5. Porta delle fornaci (P. Fabbrica): nach Leo X.
6. Porta Chiusa (jetzt Cavalleggeri — P. Posterula): vor dem 15ten Jahrhundert.

In der Erweiterung der Mauern durch Nicolaus III. oder Nicolaus V:

Porta Vaticana.

In der neuern Befestigung und Erweiterung:

P. Castello (statt 1.).
P. Angelica (statt 2.).
P. S. Spirito (statt 3.).

ZWEITES HAUPTSTÜCK.

Die St. Peterskirche.

A.

Die älteste Peterskirche.

Einleitung.

Constantinus Aug. et Helena Aug. Hanc domum regalis simili fulgore coruscans aula circumdat.

(Inschrift des ehernen Kreuzes auf dem Sarge des Apostels).

Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans
Hanc Constantinus Victor tibi condidit aulam.

(Inschrift der alten Tribune).

Quanto ipsum Apostolum attollebas gaudio, cum totam ejus basilicam densis inopum coetibus stipavisses, vel qua sub alto sui culminis mediis ampla laquearibus longum patet, et Apostolico eminus solio coruscans ingredientium lumina stringit et corda laetificat: vel qua sub eadem mole tectorum geminis utrimque porticibus latera diffundit: quave praetento nitens atrio, fusa vestibulo est, ubi cantharum ministra manibus et oribus nostris fluenta ructantem fastigatus solido aere tholus ornat et inumbrat, non sine mystica specie quatuor columnis salientes aquas ambiens. Decet enim ingressum Ecclesiae talis ornatus, ut quod intus mysterio salutari geritur, spectabili pro foribus opere signetur.

(Paulinus Epist. XII. ad Pammachium.)

Daſs Constantin die Basilike über der Märtyrerstätte des Apostels Petrus, und zwar in dem Umfange, den ihre Grundmauern bis 1506 zeigten, also nach dem in der Einleitung entwickelten Verhältniſs zu dem Neronischen Circus, auf den Grundmauern seiner rechten Seite aufführen lieſs, scheint auſser Zweifel zu sein. Denn wenn man auch die allerdings nicht hinlänglich alten und zuverlässigen Nachrichten der Papstchronik und selbst die hier oben als Motto vorangesetzten Inschriften mit Constantins Namen nicht als Beweis

dafür will gelten lassen; so kann man doch nicht läugnen, dafs die uns bekannte Basilika im vierten Jahrhunderte erbaut sei, ja kaum auch, dafs sie dreifsig Jahre nach Constantin schon als bestehend gedacht werden mufs, und kann also der Frage nicht entgehen: wenn jener Kaiser nicht der Erbauer dieser Kirche war, wer hat sie denn gebaut? Damasus Taufbrunnen (gegen 370) im oder am Kreuzschiff und der an die Tribune angebaute Grabtempel des Probus (gegen 390) setzen die jetzige Basilike in jener Ausdehnung voraus. Der heilige Paulinus endlich am Ende des vierten oder in den ersten Jahren des fünften Jahrhunderts beschreibt sie selbst in ihrer ganzen Pracht, mit Hallen, Atrium und Cantharus, wie sie Carl der Grofse und im Wesentlichen noch das spätere Mittelalter sah. In diesem ganzen Zeitraum aber, worin es doch nicht so ganz an Nachrichten fehlt, hören wir nichts von einer neuen Erbauung der Kirche, und doch könnte eine Erweiterung des Umfangs der Grundmauern nicht ohne einen neuen Bau bewerkstelligt sein, eben wie ihn Theodosius bei der Paulskirche vornehmen liefs.

Constantins Basilike im Vatican, zu Ehren des siegreichen auferstandenen Erlösers, schlofs von Anfang an die irdischen Reste des Apostels Petrus ein, darüber sind alle Nachrichten einig, welche von dessen Märtyrertode unter Nero, und also im Vatican, und seinem Begräbnisse in Rom sprachen. Keineswegs aber sagten diese, seit wann die Asche des heiligen Apostels im Vatican geruht habe. Die Armuth früherer und die Unzuverlässigkeit der späteren Nachrichten haben über diesen anziehenden Punkt eine Verwirrung verbreitet, die wir versuchen werden durch besonnene Kritik zu zerstreuen.

Dafs Petrus zur Zeit der Neronischen Verfolgung, als der Circus und die Gärten dieses Wüthrichs der Schauplatz der grausamen Hinrichtungen der Christen waren, nicht in deren Mitte begraben werden konnte, versteht sich von selbst. Allerdings hat man aus den von Eusebius angeführten berühmten Worten des Presbyter Cajus, der gegen das Jahr 200 unter Zephyrinus lebte, beweisen wollen, dafs die Gebeine des heiligen Apostels hier sehr früh bestattet gewesen

wären. Denn dieser sagt in einer verloren gegangenen Schrift: „Ich kann Dir die Trophäen der heiligen Apostel Petrus und Paulus in dem Vatican und an der ostiensischen Strafse zeigen.“ Genau betrachtet ist diefs nur ein Zeugnifs, dafs der Apostel in jener Verfolgung hier gelitten habe: die Stätte des Märtyrertodes ist das Siegeszeichen des Christen, auch wenn sie nicht seine Grabstätte geworden ist. Der Circus und die Neronischen Anlagen waren selbst ein Denkmal der Märtyrer, die in und um sie gelitten hatten; die Erhaltung des Circus wenigstens bis zur Mitte des dritten Jahrhunderts (Elegabal) ist unzweifelhaft, doch konnte leicht früh schon eine Inschrift oder ein ähnliches Zeichen dem Christen das Andenken dieser Stelle erhalten, wenn man nur nicht an eine Kapelle oder etwas Aehnliches denkt.

Vor diesem Thatbestand fällt die Nachricht der Papstchronik in dem Leben des heiligen Petrus, dafs er begraben sei an der Aurelischen Strafse, im Tempel Apollo's, neben der Stätte seiner Kreuzigung, am Neronischen Palast im Vatican, neben dem Triumphalgebiet in ihr fabelhaftes Nichts zurück, selbst abgesehen davon, dafs die Bestattung an diesem Orte, wie wir bald sehen werden, von derselben Chronik im Leben des heiligen Cornelius diesem Papst zugeschrieben wird. Eben so liegt der Nachricht desselben Werkes im Leben des heiligen Anaklet, dafs dieser Papst am Ende des ersten Jahrhunderts dem heiligen Petrus im Vatican ein Denkmal oder Andenken (memoria) errichtet, entweder nichts oder nur die Thatsachen einer den Christen verständlichen Bezeichnung in dem oben angegebenen Sinne zu Grunde.

Die nächste Nachricht in der Papstchronik wird glücklicherweise durch ein erhaltenes sicheres Denkmal aus der Mitte des vierten Jahrhunderts erläutert und berichtigt. Es heifst nämlich dort im Leben des heiligen Cornelius (im Jahr 251, Verfolgung des Decius): „dieser Papst nahm auf Bitten einer gewissen Matrone Namens Lucina die Gebeine der Apostel Petrus und Paulus bei nächtlicher Zeit aus den Katakomben; die Gebeine des heiligen Paulus nahm die heilige Lucina, und bestattete sie in ihrem Gute an der ostiensischen Strafse, neben der Stätte, wo derselbe gekreuzigt worden,

zwischen den Gebeinen der heiligen Bischöfe, im Tempel des Apollo, am Aurelischen Berge, im Vatican des Neronischen Palasts." Die Zeitbestimmungen dieser Chronik sind nun allerdings in dieser Epoche nicht weniger unrichtig als die Ortsbestimmungen verwirrt, so daſs dieselbe Lebensbeschreibung den heiligen Cornelius noch auf Decius Befehl hinrichten läſst, der doch schon vor der gegen die Novatianer unter Cornelius Vorsitze gehaltenen Kirchenversammlung ermordet wurde. Nun erwähnt ein altes Märtyrercalendarium bei Aufzählung der Feste zu ihrem Andenken unterm 29. Junius das Fest des heiligen Petrus in den Katakomben, so wie des heiligen Paulus an der ostiensischen Straſse, und setzt dazu das Consulat des Tuscus und Bassus, also das Jahr 258 unter der Regierung Xystus II. *) Cornelius starb 252, wahrscheinlich ist also das hier genannte Ereigniſs nichts anderes als was in jener Papstchronik, nur sieben bis acht Jahre früher, Verlegung der Grabstätte heiſst. Das Andenken dieser Wegnahme der Gebeine aus den Katakomben wurde doch wohl nicht in denselben gefeiert; wie denn auch die Worte des Calendariums dieſs nicht im geringsten andeuten, so wenig als die beiden anderen Consulatsbestimmungen, die in demselben Calendarium vorkommen, auf diese Art erklärt werden können. Allerdings fanden solche Märtyrerfeste in den Katakomben wohl auch statt, wenn die Gebeine gar nicht da waren, wie das zum Andenken des heiligen Cyprians, der in Africa begraben war. **) Aber daſs das Wegnehmen der Gebeine Veranlassung eines Festes derselben gewesen, ist nicht glaublich. Die heilige Stätte in den Katakomben, dem alten Kirchhof in den antiken Sandgruben an der appischen Straſse, war auch im vierten Jahrhundert noch im Andenken, obgleich ohne ein Denkmal, was ihr erst damals Damasus (366—384) durch eine Marmorplatte setzte, mit einer Inschrift, die wir ihrer Wichtigkeit willen hier übersetzt haben:

---

*) Tertio Kald. Julii (St. Petri und Paulsfest) Petri in Catacumbis et Pauli in Ostiense Tusco et Basso Cons. Siehe Bucher de doctrina temporum: Pagi ad Baron A. C. CCLVIII.

**) Siehe I. Theil. S. 376.

Wisse, dafs hier zuvor die heiligen Glieder geruhet,
Der du nach Petrus fragst und Paulus zugleich, den Genossen.
Sie, die Jünger, sandte das Morgenland, willig gestehn wir's:
Christo folgten sie nach, durch des Bluts Verdienst, zu den Sternen,
Himmlischer Heimath zueilend, wo ewig die Seligen herrschen:
Rom doch war es vergönnt zu bewahren die eigenen Bürger.
Damasus schrieb's: mög' eu'r Lob, ihr neuen Gestirn', er verkünden! *)

Diese Inschrift, richtig verstanden, führt den Gedanken aus, dafs das Morgenland die heiligen Apostel geboren und gesendet, Christus ihre Seelen nach vollendeter irdischer Laufbahn in den Himmel zu sich genommen, Rom aber ihre Gebeine bewahrt habe, als die seiner Bürger.

Es kommt mir gar nicht unwahrscheinlich vor, dafs die sonderbare Erzählung, deren Gregor der Grofse gegen 600 in dem Schreiben an die Kaiserin Constantina gedenkt, worin er die Unmöglichkeit zeigt, ihr die Ketten des heiligen Petrus nach Constantinopel zu senden (Reg. III. 30), aus einer falschen Auslegung der obigen Inschrift entstanden sei, wie sie selbst wieder den Baronius und Bosius verführt hat, jene Inschrift nach ihr auszulegen. Diese Nachricht nämlich lautet also: „Zur Zeit, wo die heiligen Apostel litten, kamen Gläubige aus dem Morgenlande, um die Gebeine derselben als ihrer Mitbürger abzuholen. Diese waren zwei Millien von der Stadt zu dem Ort, welcher ad Catacumbas heifst, gebracht.

---

*) Hic habitasse prius sanctos cognoscere debes,
Nomina quisque Petri pariter Paulique requiris.
Discipulos oriens misit, quod sponte fatemur:
Sanguinis ob meritum Christumque per astra sequuti
Aetherios petiere sinus et regna piorum.
Roma suos potius meruit defendere cives.
Haec Damasus: vestras referat nova sidera laudes.

Diefs merkwürdige Denkmal ist uns mit so vielen anderen durch die alte Sammlung christlicher Inschriften des Heidelberger Codex (jetzt in der Vaticana Cod. palat. No. 833) aufbewahrt, die Gruter am Ende des zweiten Bandes seines Thesaurus (p. 1163 sq.) herausgegeben. S. Damasi Opp. p. 91. vergl. 188, wo aber die falsche Erklärung des Baronius, der auch Bosius folgt, angenommen ist.

Als nun die ganze Schaar jener Morgenländer sich hier versammelte, und versuchte die Gebeine wegzuführen, schreckte und zerstreute sie plötzlich ein heftiges Donnern und Blitzen so sehr, dafs sie ihr Vorhaben für immer aufgaben. Die Römer aber gingen dann heraus, und nahmen die Gebeine jener heiligen Männer, um derentwillen Gott diese Zeichen gethan hatte, hinweg, und bestatteten sie, wo sie jetzt ruhen."

Wie aber auch immer diese Erzählung entstanden sei, fabelhaft zeigt sie sich schon dadurch, dafs sie die Gebeine der Apostel zur Neronischen Zeit an ihre nachherigen Grabstätten aus den Katakomben bringen läfst.

Wenn wir nun das Ergebnifs dieser Kritik der Nachrichten von der Begräbnifsstätte des Apostels ins Auge fassen; so finden wir, dafs die Bestattung an der Märtyrerstätte zwischen 260 und 370 fallen mufs, also, da die Constantinische Basilika das Grab des heiligen Petrus in sich schlofs, zwischen 260 und 330. Nun wird in den apokryphischen Nachrichten, die unter dem Namen der Acten des heiligen Sylvester bekannt sind, diesem Papste etwas Aehnliches zugeschrieben, als im dritten Jahrhunderte dem Papste Cornelius. Er soll nämlich nach ihnen die Gebeine beider Apostel so getheilt haben, dafs jede der beiden nach ihnen benannten Basiliken eine Hälfte der irdischen Reste dieser Schutzheiligen Roms erhalten habe. In dieser Erzählung wird auch eine heilige Lucina als Zeitgenossin der Apostel erwähnt, welcher man aber die historische Existenz absprechen mufs, statt sich mit dem beliebten Ausweg von Lucina I. und Lucina II. zu helfen.

Wohl aber kann in ihr das richtige Factum der in der Papstchronik bis in die Mitte des dritten Jahrhunderts hinaufgeschobenen Verlegung der Grabstätte aus den Katakomben nach der Märtyrerstätte verborgen liegen, da, wie wir eben gesehen, diese Verlegung nicht damals geschehen sein kann. Die Papstchronik selbst sagt im Leben des heiligen Sylvester (16): „Zu derselben Zeit errichtete Constantin dem heiligen Apostel Petrus eine Basilike auf Bitten des Bischofs Sylvester im Tempel des Apollo, an welchem Orte er die

Leiche desselben mit grofser Pracht beisetzte. Den unbeweglichen Sarg selbst, worin er die heilige Leiche legte, umschlofs er rings mit Bronze: ..... so verschlofs er die Leiche des heiligen Petrus."

Dieses Zeugnifs bewährt sich also als das allein haltbare, nämlich, dafs erst gleichzeitig mit dem Bau der Apostel im Vatican beigesetzt sei, als an seiner alten Märtyrerstätte.

Wenn wir uns nun von diesen Nachrichten zu den topographischen Thatsachen wenden, so finden wir deren zwei, an welche die ganze Untersuchung gewissermafsen sich halten mufs: erstlich das Dasein des Neronischen Circus, dessen rechte Seite nachher der Constantinische Basilikenbau einschlofs, als der ältesten christlichen Märtyrerstätte: zweitens das Dasein eines christlichen Gottesackers in den unterirdischen Thon- und Sandgruben des vaticanischen Hügels hinter dem Circus und der Basilika. Von dem erstern hat die Einleitung nichts zu sagen übrig gelassen. Die Untersuchung über den Kirchhof aber gehört hierher, und wir werden ihr, der besonderen Merkwürdigkeit wegen, welche sie für das christliche Alterthum hat, und zur Berichtigung einiger die alte Peterskirche betreffenden Angaben, eine gröfsere Ausführlichkeit nicht versagen können.

Als man bei Anlage der neuen Peterskirche die Gegend hinter und neben der alten Tribune zu den Fundamenten des neuen Baues aufgrub, und die Höhe, welche sich hinter der alten Tribune erhob, abtrug, entdeckte man allenthalben die Gänge eines alten Kirchhofs, den Gängen der Katakomben gleich, mit mehreren christlichen Gräbern und Inschriften. Maffeo, Vegio und Alfarano gaben hiernach, wie der Plan des letzteren zeigt, den Kirchhof der Taufquelle des heiligen Petrus (coemeterium fontis S. Petri) an, die vielmehr von Damasus sollte benannt werden, wie eine Inschrift beweist, die noch, obgleich leicht verstümmelt, erhalten und in den unterirdischen Gängen der Peterskirche aufbewahrt ist. Sie sagt nämlich aus, dafs er sie bei Trockenlegung des alten Kirch-

Aeltester Taufquell.

hofs durch Abtragung der Höhe über demselben entdeckte und zum Taufbecken leitete. Sie lautet folgendermafsen *):

Rieselnde Wasser umgaben den Berg, durchträufelnd benetzten
Leisen Gangs sie der vielen Bestatteten Asch' und Gebeine:
Damasus duldet' es nicht, dafs des Grabs gesetzlich Theilhaft'ge
Nach dem Entschlafen von neuem so schwere Strafe erlitten;
Schnell daher das gewalt'ge Werk der Höh' überwindend
Warf er die Gipfel des Bergs, des mächtigen, nieder zur Erde:
Emsig durchsucht' er alsdann der Erde innerste Adern,
Trocknete alles aus, was der Wellen Benetzung durchfeuchtet,
Fand den Quell, der jetzt darbietet Gaben des Heiles:
Diefs hat Mercurius, er der treue Levite, besorget.

Die Frage ist nun: kann auch nur ein Theil dieses alten Gottesackers gleichzeitig mit der Neronischen Verfolgung sein? Von dem der Confession zunächst gelegenen (wenn sich die christlichen Grotten ohne Unterbrechung so weit erstreckten) ist die Unmöglichkeit auf den ersten Blick einleuchtend, da nach den genauesten Berichten, die wir von der Länge der Mauern des Circus haben, die Fläche desselben über die Confession hinausging. Allerdings konnten vor den Anlagen der Kaiser Cajus und Nero in dem Innern des Berges Thon- und Sandgruben gewesen, auch dergleichen nachher beim Verfall jener Anlagen in den höheren Theilen derselben geöffnet worden sein, aber zu Nero's Zeit selbst war die Höhe unmittelbar hinter dem Circus ohne Zweifel in die Gärten eingeschlossen. Noch viel weniger konnten damals also die Märtyrer hier begraben werden. Es frägt sich nun, ob diese Gänge schon vor dem

---

*) Cingebant latices montem teneroque meatu
Corpora multorum cineres atque ossa rigebant.
Non tulit hoc Damasus, communi lege sepultos
Post requiem tristes iterum persolvere poenas:
Protinus adgressus magnum superare laborem,
Aggeris, immensi dejecit culmina montis,
Intima sollicite scrutatus viscera terrae;
Siccavit totum quidquid madefecerat humor,
Invenit fontem, praebet qui dona salutis:
Haec curavit Mercurius Levita fidelis.
Baron. ad a. 384 Damasi 18.
Damasi Opp. Carmen XXXIX. p. 95.

Bau der Basilike als durch das in ihrer Nähe vergossene Blut den alten Christen ehrwürdig, zu einem Kirchhof benutzt worden, oder erst nach dem Bau der Basilike und der Niederlegung der Gebeine des ersten der Apostel in dieselbe. Nach den beiden gefundenen Denkmälern möchte man sich unbedenklich für das Letztere entscheiden. Denn bei den tiefen Ausgrabungen, welche der Bau der neuen Peterskirche veranlaſste, und den Nachsuchungen Sixtus V., von denen unten die Rede sein wird, fanden sich sehr viele Denkmäler aus dem vierten Jahrhundert, nach Constantin, aber keine früheren. In demselben Jahrhundert ward der Kirchhof auch vielfach geschmückt. Die Höhe, unter welcher er lag, ward unter Damasus abgetragen, und dadurch der Abhang trocken gelegt. Bald nach demselben Pontificat baute Probus eine Grabkapelle in Basilikenform, die sich an die Tribune der groſsen Kirche anschloſs.

Die doppelte Heiligkeit des Orts, als Märtyrerstätte und Begräbniſsplatzes, war es, die der Basilike bald ein Ansehn und einen Glanz über alle andern Kirchen Roms gab, obgleich die Laterankirche die bischöfliche Kirche der Stadt war und blieb.

Epochen der Peterskirche.

Die Geschichte ihrer allmähligen Veränderungen und die Betrachtung ihres Zustandes nach den Hauptepochen derselben ist deſshalb wichtiger und anziehender als die irgend einer andern Kirche. Am Ende des zwölften Jahrhunderts unter Cölestin III. (1191) beschrieb Petrus Mallius, schon unter Alexander III. Canonicus von St. Peter, die damalige Basilike ausführlich in seinem für diese Zeit classischen Werke *).

Das Glück wollte auch, das im fünfzehnten Jahrhundert ein gelehrter Domherr unter Nicolaus V., der berühmte Mapheus Vegius, mehrere jener Merkwürdigkeiten und Alterthümer beschrieb. Als aber Julius II. die alte Basilike für den Bau der neuen wirklich niederreiſsen lieſs, erlaubte der heftige Charakter und die Eile dieses Papstes nicht, daſs über alles Zerstörte und bei der Zerstörung und neuen

*) Herausgegeben von de Angelis. Romae 1646. Fol.

Grabung Entdeckte sorgfältige Aufzeichnung gehalten wurde. Sixtus V. hatte ohne Zweifel viel Eifer für die Auffindung der ältesten Denkwürdigkeiten der Basilike. Er liefs zu dem Ende auch besondere Nachgrabungen um die Gegend der Confession her anstellen, deren Zweckmäfsigkeit und Schicklichkeit damals sehr verschieden beurtheilt wurde, wie handschriftliche Notizen aus jener Zeit beweisen, die im Archiv der Peterskirche aufbewahrt sind. Das Bedeutendste aber, was unter ihm geschah, war die Arbeit eines verdienstvollen Klerikers der Basilike, Tiberio Alfarano, eines gebornen Sicilianers. Nachdem er mit unsäglicher Mühe alles Merkwürdige der alten Kirche verzeichnet und aufgenommen, und mit den älteren Nachrichten verglichen hatte, schrieb er ein ausführliches Werk, und entwarf einen Plan, der zuerst 1589 erschien. Das Werk selbst liegt ungedruckt im Archiv der Peterskirche, von keinem späteren herausgegeben, aber theilweise von allen ausgeschrieben, obgleich keinesweges correct. Erst Paul V. endlich, unter welchem der letzte Theil der Peterskirche niedergerissen wurde, setzte den gelehrten Grimaldo als Notar mit dem Befehle an, alles Merkwürdige genau zu beschreiben und aufzunehmen. Auch sein Werk ist handschriftlich im Archiv aufbewahrt, und aus ihm haben Neuere, insbesondere Cancellieri, Berichtigungen des Alfaranischen Plans gezogen. Man erkennt in Alfarano's Plan den Fleifs und die treue Liebe eines Mannes, der sein Leben der Untersuchung eines mehr als tausendjährigen Denkmals gewidmet hat, um, so viel ihm möglich, die Kunde von demselben für die Nachwelt zu erhalten, nachdem es selbst durch einen neuen prächtigeren Bau schon fast von der Erde vertilgt war. Alle heiligen Stätten, Anbaue und Kapellen, welche in der Chronik des Anastasius und der Beschreibung des Petrus Mallius erwähnt werden, oder von welchen erhaltene Denkmäler zeugten, sind auf demselben Plan angegeben.

Bei genauer Untersuchung dieser Arbeit kann man jedoch nicht umhin zu bedauern, dafs die Denkmäler und Bauten ganz verschiedener Zeiten, die nie zusammen bestanden, hier vereinigt sind, statt dafs die eigentliche Auf-

gabe gewesen wäre, auf einem Plane die Merkwürdigkeiten der Basilike, so wie sie in einem Normaljahre, etwa 1506, dem Jahre des neuen Baues unter Julius II. bestanden, darzulegen; dann aber eine Epoche des früheren Mittelalters zu wählen, um von der Constantinischen Basilike mit ihren ältesten Ausschmückungen und Verschönerungen ein möglichst anschauliches Bild zu geben.

Es ist daher gewifs ein grofser Verlust für die christliche Alterthumskunde, dafs der gelehrte Abbate Cancellieri in seinem ausführlichen Werke über die Sacristeien von St. Peter *) diesem Bedürfnisse nicht abgeholfen hat. Man findet in diesem schätzbaren Werke allerdings den Plan des Alfarano mit sehr wichtigen Verbesserungen, aber eine anschauliche Vorstellung der älteren Constantinischen Basilike in einem bestimmten Zeitpunkt hat auch er nicht geben wollen.

Wir erbitten daher die Nachsicht der Alterthumskundigen und die Geduld der übrigen Leser für den folgenden Versuch, diesen Gedanken auszuführen. Wir werden nämlich versuchen, die alte Basilike des heil. Petrus zu beschreiben, wie sie im Jahr 800 bei Wiederherstellung der römischen Kaiserwürde im Abendlande durch die am Weihnachtsfest des genannten Jahres in ihr erfolgte Krönung Carls des Grofsen bestand, mit Erwähnung der Veränderungen, welche überhaupt in die Regierung Leo's III. fallen. Diese geht freilich über jenen Punkt hinaus (bis 816), man ist aber doch nicht im Stande, die Anlagen dieses Papstes bis 800 von den spätern zu scheiden.

*) De Secretariis Veteris Basilicae Vaticanae. 3 Bde. 4. Rom 1786. mit einer Sylloge Veterum Monumentorum (ebendas.) als 4tem Band. Die früheren Arbeiten, nämlich Petrus Mallius Historia de antiqua Bas. Vat. (p. 57.) und Mapheus Vegius De rebus antiquis memorabilib. bas. S. Petri (p. 57 ff.) in der Sammlung der Bollandisten Acta Junii VI. (p. 57 ff.) findet man mit des Sammlers Janning eigenem Commentarius de Basilica St. Petri antiqua (p. 85 ff.). Man vergleiche noch Petr. Phil. Bonanni Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia. 2te Aufl. 1696. Fol. Neu herausgegeben 1700 unter dem Titel: Templi Vaticani historia.

Bis zu dieser Epoche steigt die Pracht der Basilike durch erneuerte Ausschmückungen und kostbare Geschenke, welche sämmtlich den Charakter byzantinischer Pracht zeigen. Der Verlust der Kostbarkeiten der Kirche durch die Sarazenen unter Sergius II. wurde zwar ganz oder zum Theil durch seinen grofsen Nachfolger Leo IV. ersetzt: dann aber sehen wir diese Pracht goldenen und silbernen Schmuckes und kostbar gewirkter Behänge immer mehr verschwinden. Noch später erscheinen fast im ganzen Umfange Ausbaue der Seitenschiffe (wozu das Begräbnifs in den Kirchen nicht wenig beitrug) in einem neuen Charakter ausgeführt. Durch sie wird allmählich die einfache regelmäfsige Form der Basilike verändert, und ihr Typus zerstört. Bildwerke in Stein gehauen und Gemälde treten an die Stelle der goldenen und silbernen Statuen und der Mosaiken. Die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts endlich vollendet den Schmuck der Kirche des späteren Mittelalters.

Die Basilike Constantius im Jahr 800.

Das gewählte Jahr, in welchem eine merkwürdige Epoche der Weltgeschichte in dieser Basilike anhebt, kann nach dem Obigen zugleich als ein Wendepunkt in der Geschichte der Kirche angesehen werden. Die folgende Beschreibung dieses Zeitpunkts, wobei wir Anastasius Erzählung von dem frühern Einzug Carls des Grofsen, als Königs der Franken, unter Hadrian I. benutzen, machen wir durch einen Plan der Basilike anschaulich. Es versteht sich, dafs die hier verzeichneten Kapellen und andere Denkmäler hinsichtlich ihrer Form nur Andeutungen sein können, da wir von ihrer genauen architektonischen Beschaffenheit zu dieser Zeit durchaus nichts wissen. Leider aber sind wir über sehr Vieles nicht so ganz im Klaren, als es der ausführliche Plan des Alfarano und Cancellini könnte glauben machen, den wir der Beschreibung der Kirche des Mittelalters bis 1506, mit Angabe ihres Verhältnisses zu dem neuen Baue, beifügen. Mehrere Schwierigkeiten und Widersprüche, welche aus den widerstreitenden Angaben der Maafse in die Beschreibungen gekommen sind, hat Herr Knapp durch die

Benutzung des handschriftlichen Werks von Alfarano heben können, aus welchem auch die Maaſse mehrerer Theile entnommen sind, die in den bisher erschienenen Werken nicht vorkommen. Dieſs gilt zuvörderst von den Maaſsen der Hauptmauern der Basilike. Die alten Angaben weichen sehr ab. Sie sind aber nach jener allein authentischen Quelle folgende:

Maaſse der alten Kirche.

Länge der Kirche vom Eingang bis zum Ende der Tribune . . . . 528 Palm.
Länge der Kirche vom Eingang bis zum Ende des Querschiffs . . . . 406 —
Breite der Kirche nach den langen Seitenmauern (im Lichten) . . . . 285 —
Breite der Kirche mit der Ausladung des Kreuzschiffs ($45\frac{1}{2}$ Palm an jeder Seite) . . . . 390 —
Die Mauern sowohl der Vorderkirche als des Kreuzschiffs haben eine Dicke von 7 Palm.

Mittleres Schiff
Höhe . 170 Palm.
Breite . 106 —

Anstoſsende Seitenschiffe, jedes
Höhe . 82 Palm.
Breite . 38 —

Entferntere Seitenschiffe, jedes
Höhe . 62 Palm.
Breite . 39 —

Kreuzschiff
Höhe . 170 —
Breite . 78 —
Länge . 390 —

Dem Atrium giebt man 256 Palm Länge zu 200 Breite.

Uebersicht ihrer Geschichte.

Die Päpste, welche in dem Zeitraum von Erbauung der Kirche bis zum Jahr 800 am meisten zur Verschönerung und Erhaltung derselben beitrugen, sind: noch im vierten Jahrhundert Damasus, im fünften Simplicius, im sechsten Symmachus, im siebenten Honorius I., im achten endlich Gregor II. und III., Adrian I. und Leo III., welcher Carl den Groſsen krönte. Ungeach-

tet nun, wie wir bald sehen werden, die Kirche am Ende dieses Zeitraums bereits einige Abweichungen von der ursprünglichen Anlage zeigte, so giebt sie doch noch ein treues Bild der alten Basiliken Form. Vorn hat man das Atrium, welches an den vier Seiten eben so viele Portiken einschließen; der seinem Eingang gegenüber liegende bildet das Vestibulum der Kirche: diese selbst ist ein reines Parallelogramm, jedoch mit einer nicht unbedeutenden Ausladung des Querschiffs; die Vorderkirche ist durch vier Säulenreihen in ein grofses Schiff mit zwei Gängen an jeder Seite getheilt. Wenn man im Querschiff schon mehrere Altäre und Kapellen erblickt, welche dem ursprünglichen Bau ohne Zweifel fremd waren, der nur Sacristeien (secretaria) neben der Tribune oder an den Seitenmauern oder im Porticus kennt, so findet man deren nur drei im vordern Theil der Kirche.

Vorplatz.

Stufen waren, wie es scheint, nur vor dem Eingang des Atriums: bis zu dem Platz vor ihnen ging wahrscheinlich der Säulengang, welcher unweit von der Engelsbrücke anfing und über dessen Beschaffenheit wir oben das Nöthige gesagt haben. Der Platz unmittelbar vor dem Atrium (campus) war frei: Symmachus liefs in ihm einen Brunnen zum öffentlichen Gebrauch anlegen.

Treppen (A).

Was die Treppe vor dem Atrium betrifft, so wissen wir nur, dafs Symmachus sie in einer Erweiterung herstellte, und zugleich Treppen zu den beiden Seitenportiken anlegte. Kurz vor unserer Epoche (zwischen 731 und 741) hatte Gregor III. die mittlere oder Haupttreppe (gradus majores) und zugleich zwei Nebentreppen, die in die Seitenhallen des Vorhofs führten, erneuert.

Die Höhe der Treppe bildete (wie es scheint) eine geräumige Terrasse. Auf dieser Treppenplatte empfing Hadrian Carl den Grofsen, als er am Morgen des Ostersonnabends vom Jahre 774 von Norden herkommend, seinen Einzug in die Peterskirche halten wollte. Schon auf dem Platze war der König vom Pferde gestiegen, als er den feierlichen Zug der römischen Geistlichkeit gewahrte. Am Fufs der Treppe an-

gelangt kniete er nieder, und klomm so empor, jede Stufe inbrünstig küssend. Oben umarmte ihn der Papst, der König ergriff seine Rechte, und so zogen beide, unter dem Jubelgesang der Geistlichkeit, in die Kirche: Römer und Franken folgten ihnen nach.

Bas. S. Apollinaris (2).

Durch Symmachus Bau hatten sich die Seitentreppen rechts und links gleichmäſsig an die Hauptstufen angeschlossen. Seitdem aber hatte links Honorius I. eine Kapelle unter dem Namen Basilica S. Apollinaris, ad palmata (2) aufgeführt, die ihren Eingang vor der Treppenplatte hatte. Wahrscheinlich trat man, nach dem ursprünglichen Plan, von dieser Treppenhöhe in einen einfachen Säulengang, oder die Vorhalle des Atriums. Nach der Angabe einer der Handschriften der Papstchronik hatte bereits Stephanus II. in der Mitte des achten Jahrhunderts die eine Seite wesentlich verändert, indem er einen Glockenthurm (turris) errrichtet (N. 47.), den er zum Theil vergoldete, zum Theil mit Silber bekleidete: in ihm brachte er drei Glocken an, welche Geistlichkeit und Volk zum Gottesdienst einladen sollten. Allein das Stillschweigen aller andern Handschriften und die seltsame Beschreibung machen diese Erzählung sehr verdächtig. Dazu kommt, daſs in dem Leben Hadrians I., der vier Jahre nach Stephanus Papst wurde, von einem Thurmbau an St. Peter die Rede ist, ohne Erwähnung eines früheren. Leo III. stellte diesen Thurm wieder her oder verschönerte ihn, bei welcher Gelegenheit die Wölbungen (camerae) des Thurms erwähnt werden, worunter wahrscheinlich die durch Bogenwerke gebildeten Stockwerke angezeigt sind, wie man sie bei allen römischen Thürmen des Mittelalters, und noch des sechzehnten Jahrhunderts sieht. Hadrians Thurm stand an der Seite rechts vom mittleren Eingange (6). Der entsprechende Raum an der linken Seite (7), wo später die Wohnung des Erzpriesters war, scheint von Leo III. zu seiner Wohnung mit einem groſsen Triclinium eingerichtet zu sein. Dieſs letztere wird als besonders prachtvoll geschildert: es hatte eine groſse Tribune, und an den Seiten zwei kleinere, mit Marmor und Mosaik ver-

Glockenthürme (6. 7).

verziert, und einen marmornen Fufsboden. In der Chronik wird unmittelbar nach diesem Triclinium ein Presbyterium beschrieben, dessen Marmorschmuck gepriesen wird *), man hat defshalb darin zum Theil den Anfang des Archipresbyteriums sehen wollen, allein jenes Wort scheint hier von der Tribune der Kirche zu verstehen, wo die Geistlichen beim Gottesdienste safsen.

Episcopien.

Zu beiden Seiten der Treppenhöhe scheint schon Symmachus zwei Episcopia oder Wohnhäuser für den Bischof erbaut zu haben, von denen das rechter Hand als der Anfang des vaticanischen Palastes gelten kann.

Thüren des Attriums (5. 8).

Hiernach scheint also der mittlere Raum zum Eingang in die Vorhalle geblieben zu sein. Hier ist es (5), wo Alfarano annimmt, dafs ehemals die uralte eherne oder erzbekleidete Thür gewesen, auf welcher die Namen der Besetzungen des römischen Stuhls eingegraben waren. Wir lassen diese Nachricht auf sich beruhen: Anastasius erzählt, dafs Hadrian I. eine prächtige eherne Thür von Perugia habe nach Rom schaffen, und beim Thurm der Peterskirche setzen lassen. Diese Thür war also ohne Zweifel eine antike, und etwa derjenigen ähnlich, welche man jetzt am Haupteingang des Laterans sieht. Nachdem man neben dem Thurme durchgegangen war, trat man in die erste Vorhalle, deren äufsere Seite jedoch nicht aus Säulen, sondern aus einer festen Mauer, mit Pfeilern am Durchgang, scheint bestanden zu haben. Es ist möglich, dafs diese Vorhalle schon damals mit Bildern ausgeschmückt war, wahrscheinlich alsdann mit Mosaiken. Nach Alfarano wäre die Säulenreihe, durch welche man in das Atrium trat, wieder durch drei Thüren verschlossen gewesen (8), so dafs man sich also längs dessel-

*) V. Leonis III. p. 256. Juxta ecclesiam B. P. A. fecit in triclinio majori mirae pulchritudinis decoratum absidam . . . . cum ceteris amplis aedificiis tam in ascensu scalae quamque post ipsum triclinium . . . . Post reversionem fecit eidem nutritori suo presbyterium noviter totum.

ben Gitter denken mufs, wie man jetzt am Porticus des Pantheon sieht: denn wozu dienten sonst die Thüren? Dasselbe gilt von der äufsern Säulenreihe an den beiden Seiten, wenn diese nicht etwa auf einer Untermauer standen, welche sie vom Wege absonderte. Wir finden aber so wenig von Thüren als von Gittern irgend eine Erwähnung: die Berichterstatter sahen die Portiken des Atriums nur noch in Trümmern, und die Gründe der Restauration sind also nicht bedeutend. Die späteren nennen den Porticus Palmaria, und beziehen darauf den Namen der vierten römischen Synode unter Symmachus (palmaris). Im Anfange des achten Jahrhunderts liefs in ihm der Papst Constantin ein Bild, die sechs ökumenischen Concilien darstellend, aufrichten, ähnlich demjenigen, welches der häretische Kaiser Philippicus in Constantinopel hatte abnehmen lassen *).

Atrium. Den Vorhof der alten Peterskirche selbst soll Simplicius bedeutend verschönert haben **): es beruht diese Annahme jedoch nur auf einem Mifsverständnifs des Baronius. Seine beiden Seitenportiken hatte bereits Hadrian so verfallen gefunden, dafs er eine sehr bedeutende Wiederherstellung des Gebälkes über den Hallen vornehmen mufste. Leo IV. unternahm späterhin eine allgemeine Wiederherstellung des Vorhofs. Alfarano's Plan giebt ihm an den langen Seiten — von 256 Palm — 13 Säulen mit zwei Eckpfeilern: die Vorderseite, durch welche man in die Vorhalle der Kirche tritt, hat bei ihm an jeder Ecke einen Pfeiler, und zwischen beiden 10 Säulen.

Cantharus. Den Hauptschmuck des Hofes aber bildete der prachtvolle Brunnen (cantharus), dessen Anlegung mit Unrecht Symmachus zugeschrieben wird, von

*) O. Anast. Vita Constantini §. 8. Ed. Vign Tom. II. p. 10 und Vita Gregor. II. §. 5. l. l. p. 19.

**) In der alten Inschriftensammlung Gruters T. II. p. 1164 N. 1. nämlich findet sich eine „in paradiso" überschrieben, oben unter den Inschriften des Laterans. Die Meinung, dafs der Vorhof der Peterskirche ausschliefslich oder vorzugsweise paradisus geheifsen, ist ganz grundlos: der Name ist, wie in der Abhandlung über die Basiliken gesagt worden, allgemein.

dem die Chronik uns nur meldet, dafs er den Vorhof mit Marmor pflasterte; den Cantharus und vierfachen Porticus der Kirche aber schmückte, und aus Mosaik Lämmer, Kreuze und Palmen (vielleicht daher der Name Palmaria für den Porticus?) bilden liefs. Aber der Springbrunnen war wahrscheinlich, wie der ganze Vorhof, gleichzeitig mit dem Hauptbau oder sehr bald nachher, in seiner Mitte angelegt: vielleicht mit Benutzung antiker Pracht. Denn Paulinus, Bischof von Nola, beschreibt in seinem dreizehnten Brief an Pammachius bei der Schilderung des grofsartigen Armenmahls, welches sein reicher und frommer Freund zur Feier des Leichenbegängnisses seiner Gattin im Vorhof der Kirche gegeben hatte, diesen und die Basilike in den oben als Ueberschrift gegebenen, für die damalige Gestalt des Gebäudes classischen Worten: „Die ganze Basilike," sagt er, „war gedrängt voll von Armen sowohl da, wo sie sich in der Länge geräumig unter der hohen mittleren Decke erhebt, und weithin vom apostolischen Throne glänzend der Eintretenden Blicke ergreift und ihre Herzen erfreut, oder auch da, wo sie unter derselben Gewalt des Daches, mit doppelten Säulengängen zu beiden Seiten sich in die Breite ergiefst, oder wo sie in der Vorhalle ergossen von dem ihr vorgebauten Hof schimmert, da wo der Brunnen (cantharus), der Hand und Mund dienendes Wasser aussprudelt, die mit festem Erze gewölbte Decke schmückt und beschattet, nicht ohne geheimnifsvolle Andeutung mit vier Säulen das springende Wasser umziehend: denn es ziemt dem Eingang der Kirche ein solcher Schmuck, damit was inwendig mit dem Mysterium des Heils begangen wird (Taufe) an den Thüren selbst sichtbar sich darstelle." Die nächste Nachricht von der Wiederherstellung des Cantharus fällt ins neunte Jahrhundert, und wir werden daher die Beschreibung dieses Denkmals, so weit sie uns bekannt ist, auf die Darstellung der zweiten Periode verschieben. Uebrigens hatte schon der Präfect Lampadius im Jahr 365 eine solche Leichenspende an die Armen im Hof und der Kirche von St. Peter gegeben. Im sechsten Jahrhundert schmückte einer der drei Päpste, die den Namen Johannes führten, diesen Vor-

hof noch mehr aus: diefs bezeugt eine Inschrift der Palatinischen Sammlung; vielleicht war es Johannes I., da kein Zusatz ihn bezeichnet *).

Pflaster.

Gegen das Ende des siebenten Jahrhunderts wird eine neue prachtvolle Pflasterung von Donus erwähnt: Anastasius sagt, aus grofsen weifsen Marmorstücken. Da nach dem neunten Jahrhundert das Atrium verfallen zu sein scheint, so konnten diese beiden Pflaster vielleicht diejenigen sein, die man beim Bau der Vorhalle der neuen Peterskirche unter Paul V. wiederfand. Man entdeckte damals nämlich zuerst Reste marmorner Platten, tiefer unten aber einen alten Fufsboden, aus kleinen Marmorstücken, nach Art der antiken Mosaike gebildet. Petrus Mallius will wissen (was ihm alle Späteren nacherzählen), dafs die schönen Marmorplatten des Papstes Donus von dem sogenannten Grabmal des Scipio genommen wären.

Alfarano nimmt an, dafs die bronzene Pinie, welche, als der Brunnen verschwunden war, unter einem ehernen Dache den Platz zierte, gleichzeitig mit diesem hier gestanden: Ugonio's Meinung scheint jedoch richtiger, dafs die Pinie bei einer Wiederherstellung den Brunnen ersetzt habe: etwa als er aufhörte Wasser von den vaticanischen Leitungen zu empfangen?

Gräber im Atrium und seinem Quadriporticus.

Schon von Honorius an liefsen sich mehrere Kaiser, unter welchen aufser diesem nur der jüngere Valentinianus namentlich erwähnt wird, im Paradies der Peterskirche begraben. Allein Honorius Grab werden wir vielleicht an einem andern Ort finden; Alfarano giebt es mit andern Kaisergräbern am Ein-

---

*) Gruter II. p. 1163, I.

Quamvis clara fides multum det luminis aulae *),
Plusque loci meritis nobilitetur opus:
Est tamen his pulcris specialis gratia rebus:
Spectantumque oculos ars pretiosa rapit.
Johannes hoc composit opus, quem rite coronat
Urbis Romanae pontificalis apex.

---

*) So verbessere ich statt: de luminis aula der Handschrift und Gruters.

gange des Atrium an. Im Jahr 689 ward hier auch Cedvalla, König der Westsachsen, begraben, der nach Rom gepilgert, um dort die Taufe zu empfangen, bald nachher daselbst verschied *): im achten Jahrhundert ward nicht weit von ihm der König der Ostsachsen, Offa, bestattet, der 775 nach Rom kam. In den Hallen selbst wurden auch vornehme Privatpersonen begraben, wie die sehr schöne Grabschrift der Helpis, des grofsen Boethius frommer und geistreicher Gattin, zeigt, die Gruters Sammlung anführt **), und die wir ihrer Innigkeit wegen hier übersetzt geben:

Helpis war ich genannt, in Sicilischer Landschaft erwachsen,
Liebe zum Gatten trieb weit von der Heimath mich fort.

---

*) Die lange und etwas schwülstige Inschrift lautet so bei Gruter a. a. O. p. 1174 N. 11.

Culmen, opes, sobolem, pollentia regna, triumphos
Exubias, proceres, maenia, castra, lares,
Quaeque patrum virtus, et quae congesserat ipse
Caedoal armipotens liquit amore Dei:
Ut Petrum, sedemque Petri rex cerneret hospes,
Cujus fonte meras sumeret almus aquas,
Splendificumque jubar radianti carperet haustu,
Ex quo vivificus fulgor ubique fluit:
Percipiensque alacer redivivae praemia vitae
Barbaricam rabiem nomen et inde suum
Conversus convertit ovans Petrumque vocari
Sergius antistes jussit ut ipse pater
Fonte renascentis, quem Christi gratia purgans
Protinus albatum vexit in arce poli.
Mira fides regis, clementia maxima Christi,
Cujus consilium nullus adire potest.
Sospes enim veniens suppremi ex orbe Britanni
Per varias gentes, per freta perque vias,
Urbem Romuleam vidit, templumque verendum
Aspexit Petri, mystica dona gerens
Candidus inter oves Christi sociabilis ibit:
Corpore nam tumulum, mente superna tenet:
Commutasse magis sceptrorum insignia credas,
Quem Regnum Christi promeruisse vides.

**) A. a. O. S. 1166, 6.

Helpes dicta fui Siculae regionis alumna,
Quam procul a patria conjugis egit amor:

Trüb war der Tag ohn' ihn, die Nacht schwer, traurig die Stunde,
Eine Seel', Ein Leib, waren wir innig vereint.
Fort noch scheinet mein Licht, da ein solcher Gatte zurückbleibt,
In dem bessern Theil lebe, des Geistes, ich fort.
Nicht mehr Fremdlingin ruh' ich nun in den heiligen Hallen;
Zeuge sei meinem Ruf Gottes des Richtenden Thron:
Dafs keine Hand das Grab mir entweih, wo nicht der Gemahl selbst
Wünscht die Glieder dereinst beizugesellen dem Weib,
Ehebetts und Grabes Genofs, dafs nicht im Tode die Asche
Scheide, sondern verein', die sich im Leben geliebt.

Ihrer Ueberschrift in jener Sammlung nach stand diefs Grabmal in der Halle von St. Peter: diefs kann die eigentliche Vorhalle der Kirche nicht gewesen sein; denn diese war vom Anfang des fünften Jahrhunderts zur Grabstätte der Päpste bestimmt.

Halle der Basilike.

Den Eingang zu dieser Vorhalle verschlofs, nach Alfarano, die antike eherne Thür, welche Hadrian von Perugia bringen liefs; aber wenn sie „am Thurm" stand, wie die Chronik berichtet, so kann sie, wie schon oben bemerkt, in unserer Epoche wenigstens, nicht hier gesucht werden. Dasselbe gilt wohl von den zwei porphyrnen Säulen, die nach Alfarano vor ihr ein Tabernakel bildeten, in welchem die marmorne Bildsäule des heiligen Petrus (aus dem späteren Mittelalter) stand. Hier und in der Halle scheinen auch früh Votivtafeln aufgehängt worden zu sein: von denen Gruters Sammlung eine enthält, die ein Unbekannter zu Ehren des heil. Petrus gemacht hatte, der ihn, nach zehntägigen Leiden,

---

Quo sine moesta dies, nox anxia, flebilis hora.
Nec solum caro, sed spiritus unus erat.
Lux mea non clausa est tali remanente marito,
Majorique animae parte superstes ero.
Porticibus sacris jam non peregrina quiesco,
Judicis aeterni testificata thronum,
Ne qua manus bustum violet, nisi forte jugalis
Haec iterum cupiat jungere membra suis,
Ut thalami tumulique comes, nec morte revellat,
Et socios vitae nectat uterque cinis.

von einer tödtlichen Krankheit errettet hatte. Sie schliefst mit folgendem Distichon *):

„Welche Ehre fürwahr! hat Petro Christus verliehen!
Leben das der mir geschenkt, giebt mir der andre zurück.

Wahrscheinlich von der ersten Anlage der Basilike war links an die Vorhalle und die Seitenmauer der Kirche ein Gemach zur Aufbewahrung der heiligen Gefäfse und zur Anlegung des priesterlichen Gewandes eingerichtet, da wir von einem solchen Secretarium (Sacristei) hinten neben der Tribune, wo andere alte Kirchen sie hatten, durchaus nichts hören. Vor dieser Sacristei (14), deren spätere Gestalt der Alfaranische Plan zeigt, war von den ältesten Zeiten her eine ihrer Grabmäler wegen merkwürdige Vorhalle oder Vestibulum.

Sacristei (14).

Bis auf Leo den Grofsen nämlich wurden die Päpste in einem der alten christlichen Gottesacker bestattet, wie noch die beiden Vorgänger Leo's, der heil. Cölestinus in dem Kirchhof der heil. Priscilla an der Salarischen Strafse, und der heil. Xystus III. in den Grotten am Tiburtinischen Wege, wo der Leichnam des heil. Laurentius ruhte. Leo der Grofse war der erste Papst, welcher in der Vorhalle der Sacristei begraben ward: von nun an finden wir, der Regel nach, alle Päpste der nächsten Jahrhunderte hier und in dem nahe liegenden Theil des Porticus bis zur Porta Judicii bestattet. Namentlich lagen hier neben Leo dem Grofsen aus dem fünften Jahrhundert noch Simplicius I. und Gelasius I., aus dem sechsten Symmachus, Bonifacius II., Johannes II., Pelagius I. und Johannes III: der Nachfolger von diesem, Benedictus I., hingegen ward, nach Anastasius, i n n e r h a l b der Sacristei begraben, wo späterhin mehrere beigesetzt wurden: Gregors des Grofsen Grab aber war, wie Paulus Diaconus in dessen Leben ausdrücklich sagt, v o r derselben, wo die Päpste des fünften Jahrhunderts ruhten; dessen ungeachtet setzt es

Graber der Päpste.

---

*) A. a. O. 1163, 2.
Pro! quantum Petro largitur Christus honorem:
Ille dedit vitam, reddidit iste mihi.

Alfarano in den Porticus der Kirche. In diesem lagen, nach einstimmigen Zeugnissen, seine Nachfolger Bonifacius III. und IV., Severinus, Johannes IV., Theodorus I. im siebenten Jahrhundert; Sergius I., Zacharias I. und Stephanus II. im achten.

Die ältesten Denkmäler scheinen einfache Grabsteine gewesen zu sein: ihre Inschriften sind uns nur von einigen aufbewahrt. Die älteste derselben, von Pelagius (✝ 560), beginnt mit folgenden schönen Distichen *):

Möge den irdischen Leib das Grab nur immer verschliefsen,
  Von des heiligen Manns Trefflichkeit raubet es nichts.
Selig des himmlischen Lichts, lebt Er in der Feste der Sterne,
  Lebet durch fromme Werk' hier auch an jeglichem Ort:
Sicher dereinst zu erstehn im Gericht und rechts sich zu stellen,
  An der Engel Hand freudig sich schwingend empor.
Seiner Tugenden Reih', mög Gottes Kirche sie zählen,
  Dafs die kommende Zeit treu sie bewahre und rühm'.

Die Grabschrift Benedicts I. (✝ 578) hat folgendes schöne Distichon **):

Herrliches Denkmal den Deinen, Benedictus lässest Du, Vater,
  Deiner Tugenden Reih', unsere Zierde und Schmerz!

---

*) Die ganze von Mallius aufbewahrte Grabschrift lautet so (vgl. Cancell. p. 661):

Terrenum corpus claudant haec forte sepulchra,
  Nil sancti meritis derogatura viri.
Vivit in arce poli caelesti luce beatus,
  Vivit et hic cunctis per pia facta locis:
Surgere judicio certus dextramque tenentem (l. tenere),
  Angelica partem se rapiente manu.
Virtutum numeret titulos ecclesia Dei,
  Quos ventura velut saecula ferre queant!
Rector apostolicae fidei veneranda retexit
  Dogmata, quae clari constituere patres,
Eloquio curans errorum schismate lapsos,
  Ut veram teneant corda placata fidem.
Sacravit multos divina lege ministros,
  Nil pretio faciens immaculata manus:
Captivos redimens, miseris succurrere promptus,
  Pauperibus nunquam parta negare sibi.

**) Cancell. p. 653:

Magna tuis monumenta, pater Benedicte, relinquis
  Virtutum titulus, o decus atque dolor!
(Man lese titulos oder titulis.)

Die Grabschrift Gregors des Grofsen ist nach der des Pelagius geformt, aber steht ihr an Schönheit nach *).

Leo's des Grofsen Grabmal war zur Zeit Carls des Grofsen nicht mehr hier: Sergius I. hatte am Ende des siebenten Jahrhunderts seine Gebeine aufgesucht und ihnen einen Ehrenplatz mit einem Altar im Kreuzschiff der Basilike gegeben, nebst einem glänzenden Denkmal, dessen sehr mittelmäfsige Inschrift uns noch erhalten ist **).

Tristia participans laeti moderator opimus
Alterius gemitus credidit esse suos.
Hic requiescit Pelagius Papa. Qui sedit annos IV.
Menses X. Dies XVIII. Depositus IV. Nonas Martii.

*) Sie ist folgende: (Cancell. p. 671.)
Suscipe terra tuo corpus de corpore sumtum
Reddere quod valeas vivificante Deo
Spiritus astra petit, lethi nil jura nocebunt,
Cui vitae alterius mors magis ipsa via est —
Pontificis summi hoc clauduntur membra sepulchro,
Qui innumeris semper vivit ubique bonis.
Esuriem dapibus superavit, frigora veste,
Atque animas monitis texit ab hoste sacris.
Implebatque actu quidquid sermone docebat,
Esset ut exemplum mystica verba loquens.
Ad Christum Anglos convertit pietate magistra,
Adquirens fidei agmina gente nova
Hic labor, hoc studium, haec tibi cura, hoc pastor agebas,
Ut Domino offerres, plurima lucra, greges.
Hisque Dei consul factus laetare triumphis
Nam mercedem operum jam sine fine tenes.
Hic requiescit Gregorius I. PP. qui sedit Annos XIII
Menses sex dies X. Depositus IV Idus Martii.

**) Cancellieri p. 637.
Hujus Apostolici primum est hic corpus humatum,
Quod foret et tumulo dignus in arce Petri
Hunc ratum, procerumque cohors, quos cernis adesse,
Membra sub egregia sunt adoperta domo.
Sed dudum, ut Pastor, magnus Leo septa gregemque
Christicolam servans Janitor arcis erat.
Commonet et tumulo, quod gesserat ipse superstes,
Ne lupus insidians vastet ovile Dei.
Testantur missi pro recto dogmate libri,
Quos pia corda colunt, quos prava turba timet.

Ein Altar war auch damals wahrscheinlich über den Gebeinen Gregors des Grofsen errichtet, obgleich deren Versetzung in die Kirche erst später erwähnt wird. Leo III. beschenkte und schmückte ihn reichlich; es wird aber nicht gesagt, dafs er ihn errichtet. Ob die Gemächer für arme Pilger, die Honorius bei St. Peter, St. Paul und St. Lorenzo errichtete, als Anbaue zu denken sind, oder ob sie — wie wir es im Mittelalter bei vielen Kirchen in Deutschland, Frankreich und England finden — über dem Porticus angebracht waren, wissen wir nicht.

Kirchenthüren.

In die Kirche führten ohne Zweifel, nach dem Beispiel anderer alten fünfschiffigen Basiliken, fünf Thüren, von denen drei dem Mittel- oder Hauptschiff zugehörten, die beiden andern den der Mitte nächsten Seitenschiffen. Die mittlere Thüre ist die einzige, von der wir in dieser Zeit etwas Näheres wissen. Den ganzen Eingang scheint Simplicius nach einer Inschrift bei Gruter *) verschö-

---

Rugiit, et pavida stupuerunt corda ferarum,
Pastorisque sui jussa sequuntur oves.
Hic tamen extremo jacuit sub marmore Templi,
Quem jam Pontificum plura sepulchra celant.
Sergius Antistes divino impulsus amore
Nunc in fronte sacrae transtulit inde domus.
Exornans rutilam pretioso marmore tumbam,
In quo poscentes mira superna vident.
Et quia praemicuit miris virtutibus olim,
Ultima Pontificis gloria major erit.

*) Gruter p. 1163. No. 4. In porta eccl. dextra:
Lumine sed magno vibrare janua cerno
Astriferumque polum indicat ipse nitor.
Terra fovet *) vultus servantum limina sacra,
Geminis in portis ora jucunda nitent.
Simonis aspectus fulgens praecluditur una
Altera sed Pauli radial orbe docens.
Aditus interior gazarum aestuat opes
Et depicta nitent cumulis ipsa suis.
Aureis in petalis gemmarum clauditur ordo,
Et superba teget blattea palla fanum.

---

*) Mit Gruter statt Terrac orat.

nert zu haben: höchst wahrscheinlich sind darunter Mosaiken zu verstehen, welche die Vorderseite der Kirche schmückten, und deren Erneuerung im neunten Jahrhundert erwähnt wird: die Thürflügel des mittleren oder Haupteinganges aber (regiae majores, gewöhnlich porta mediana) hatte im siebenten Jahrhundert der Papst Honorius I. mit Silberplatten belegen lassen, die 975 Pfund wogen; rechts und links — d. h. wahrscheinlich an dem rechten und linken Flügel derselben Hauptthür — sah man die Brustbilder der beiden Apostel Petrus und Paulus, ohne Zweifel ebenfalls aus Silber gebildet, und Inschriften, die die Herrlichkeit und Pracht der Basilike priesen, und anzeigten, dafs Honorius die Thür mit Silber bedeckt habe, nach glücklich beigelegten kirchlichem Zwist.

Hadrian I. hing neben diesen Thüren herrliche Vorhänge (cortinae) auf, und einen ähnlichen purpurnen Schmuck scheint schon die angeführte Inschrift an der Thür rechts anzudeuten. Derselbe Papst stellte das Bild des Heilandes, aus vergoldetem Silberblech getrieben, über der Thür auf.

Honorius hatte nicht allein den Haupteingang der Basilike durch kostbare metallene Verzierungen geschmückt, sondern

---

Sic quoque conjunctim servatur gloria rebus
Et variata simul nexa natura manet.
Inclita cum opere surrexit fama perennis
Indubitante fide reddite cuncta vota.

Die andere (ib. 5. in sinistra) schliefst so:

Nam sub mortigenae quidam latuere gehennae
Verbere confossi mente, fide, opere
Histria testatur possessa hostilibus armis *)
Septies et decies scismate pestifero:
Esset ut impletum Hieremiae voce canentis,
Ultio captivis tam numerosa fuit.
Sed bonus Antistes dux plebis Honorius armis
Reddidit ecclesiis membra revulsa piis.
Doctrinis monitisque suis de faucibus hostis
Austulit exactis jam peritura modis.
At tuus argento praesul construxit opimo
Ornavitque fores Petre beate tibi.
Tu modo coelorum quapropter, Janitor alme,
Fac tranquilla tui tempora cuncta gregis.

---

*) So verbessere ich statt annis.

Dach.

auch dem gesammten Dach der Kirche nach dem Zeugnisse der Chronik eine Pracht gegeben, welche mit den kaiserlichen Bauten des ersten Jahrhunderts wetteiferte, aber auch von einem Denkmal dieser Zeit entnommen war. Er war es nämlich, der die vergoldeten bronzenen Dachziegel vom Doppeltempel der Roma und der Venus *), Hadrians Prachtbau, mit Genehmigung des Kaisers Heraclius wegnehmen, und damit das ganze Dach der Basilike bedecken liefs, nachdem er an den Balken desselben eine bedeutende Ausbesserung vorgenommen. Früher hatte Theodorich, wie wenigstens zwei bei Abtragung des Dachs unter Paul V. gefundene Thonziegel mit dem Namen dieses Königs zu beweisen scheinen, eine Ausbesserung desselben vorgenommen. Das Dach selbst aber scheint früh sehr schadhaft geworden zu sein: wenigstens erzählt die Chronik, dafs Benedict II. im Anfange des achten Jahrhunderts einen grofsen Theil der Basilike mit neuen Balken deckte, da das Dach eingestürzt war.

Eine solche Pracht, welche zu den glänzendsten Zeiten des Reichs der Tempel des capitolinischen Jupiters nur mit dem Lieblingsbau eines prachtliebenden Kaisers theilte, läfst auf ausgesuchte Kostbarkeit im Innern schliefsen, und allerdings scheint diese dem Aeufsern entsprochen zu haben, obwohl mit sichtbaren Zeichen des Verfalls aller Künste, in welchem die Basilike erbaut war.

Säulen der Schiffe.

Die Säulen, welche die fünf Schiffe derselben stützten, waren wohl ohne Zweifel gröfstentheils von verschiedenen antiken Gebäuden genommen. Gregor von Tours (gegen 580) sagt, die Kirche habe 96 Säulen, also 23 in jeder der vier Säulenreihen der Vorderkirche und zwei an jeder Seite des Kreuzschiffs **).

*) Anast. in Honor. N. 2. Ed. Vign. T. I. p. 244. Operuit etiam omnem Ecclesiam ejus (B. P.) ex tegulis aereis, quas levavit de templo, quod appellatur Romae (Romuli ist falsche Lesart).

**) Gregor. Turon. de gloria martyr. I. 28. (Ed. Ruinart. p. 750.) Sepultus est in templo, quod vocitabatur antiquitus Vaticanum, quatuor ordines columnarum valde admirabilium numero, nonaginta sex habens. Habet etiam quatuor in altari, quae sunt simul centum, praeter illas, quae ciborium sepulcri sustentant.

Aus den Berichten des sechzehnten Jahrhunderts wissen wir, dafs die Säulen, welche die Mauern des mittleren Schiffs trugen, vierzig Palm hoch waren und sechs Palm im Durchmesser hatten, dafs sie theils aus parischem Marmor, theils aus Granit bestanden, die beiden dem Eingang zunächst stehenden ausgenommen. Diese nämlich waren von herrlichem africanischem Marmor. Die Säulen des Seitenschiffs hatten eine Höhe von 26½ Palm und 4 Palm im Durchmesser. Der grofse Bogen des mittleren Schiffs, nach dem Kreuzschiff zu (arcus triumphalis), ward von zwei besonders grofsen Säulen getragen. Im Querschiff selbst setzten an beiden Seiten zwei Säulen die Richtung der Seitenmauern der vordern Kirche fort. Die Ungleichheit der Säulenfüfse — die Säulen der Seitenschiffe standen im sechzehnten Jahrhundert auf Würfeln, wodurch sie die gehörige Höhe erhielten — die ganz verschiedene Arbeit der Kapitäle — einige sahen, nach den Berichterstattern aus dem sechzehnten Jahrhundert, ganz unvollendet aus — endlich die bunte Zusammensetzung des Gebälks, wo man bearbeitete Marmorstücke, und namentlich von einem Denkmal Trajans zu Ehren des Titus, fand *), ist wohl dem ersten Baue zuzuschreiben. Uebrigens sind die angedeuteten Marmorplatten mit Inschriften zu den Stufen an der Confession des heiligen Petrus in der neuen Kirche verarbeitet.

Die Schiffe hatten keine Bögen, sondern durchgängig Architrave. Die Form und Einrichtung der alten Fenster haben wir uns nach den alten Resten, die man so noch in San Anastasio alle tre Fontane und in einigen andern alten Kirchen sieht, anschaulich zu machen. Hier erblicken wir nämlich in der Hauptmauer noch einige Fenster mit runden Oeffnungen, die für Scheiben dienen konnten: die übrige Ausfüllung scheint Stuccatur zu sein. Dergleichen Fenster waren ohne Zweifel auch damals in der alten Peterskirche. Denn die Chronik erzählt von Leo III. unter

Fenster.

*) Nach Severano (Memorie e. c. p. 41.) lautete die Inschrift so: Divo Tito divi Vespasiani f. Vespasiano Aug. Imp. Caesar D. Nervae f. Nerva Trajanus Germanicus Dacicus Pont. Max. Trib. pot. Cos. p. p. fecit.

Anderm, dafs er in der Laterankirche die Fenster der Basilike aus Gypsplatten *) hergestellt, die Fenster der Tribune aber mit farbigem Glas ausgefüllt: die Stuccaturausfüllung scheint, an den Haupttheilen der Kirche wenigstens, vergoldet gewesen zu sein.

Wände. Die Bekleidung der Wände an den Seitenmauern und über den Fenstern kann man sich nur aus marmornen Platten bestehend und hier und da mit Mosaiken verziert denken, wie wir es von andern Kirchen dieser Zeit (z. B. der St. Paulus und der runden St. Stephanskirche) bestimmt wissen, und wie noch im sechzehnten Jahrhundert Spuren in der Peterskirche selbst bewiesen.

Fufsboden. Der Fufsboden endlich der Vorderkirche war zuerst von Symmachus hergestellt, oder prächtiger angelegt: die Chronik erzählt nur, dafs im achten Jahrhundert Gregor III. die Marmorstücke, woraus er bestand, zerbrochen fand, und durch schönere ersetzte.

Behänge (vela). Eine auch jetzt hier nicht ganz fremd gewordene Pracht aber, welche sich am längsten in Constantinopel, und überhaupt im Orient erhalten hat, aus welchem sie stammt, waren die Vorhänge (vela) aus den kostbarsten seidenen Stoffen oder aus Purpur, oft eingewirkte oder vielmehr gestickte Figuren und heilige Geschichten darstellend, welche theils immer, theils an besondern Festen, vorzüglich zwischen den Säulen des Hauptschiffs und im Kreuzschiff, aufgehängt wurden. Dafs diese Pracht, wie der gröfste Theil alles kirchlichen Schmuckes, eine byzantinische war, wird dadurch auch bestätigt, dafs wir diese Vela erst im siebenten und achten Jahrhundert erwähnt finden, und dafs die Namen, wodurch ihre verschiedenen Arten bezeichnet werden, griechischen Ursprungs sind. Die gröfsten und kostbarsten Geschenke dieser Art scheinen in der Peterskirche gerade um unsere Epoche Hadrian I. und Leo III. gemacht zu

---

*) Anast. Leo III. No. 82. Ed. Vign. II. p. 296. ex metallo gypsino (wie man mit einem Codex statt Cyprino lesen mufs). Ebend. fenestras de apsida ex vitro diversis coloribus conclusit atque decoravit.

haben: von jenem heifst es, dafs er deren fünfundsechzig, die ganze Säulenreihe entlang, habe aufhängen lassen; von diesem werden einmal achtundvierzig genannt, und ein anderesmal dreiundsechzig.

Sehen wir nun auf die kirchliche Anwendung dieses gewaltigen Raums des Hauptschiffes, so finden wir, dafs das siebente Jahrhundert angefangen hat Altäre in ihm zu errichten, deren zu Carls des Grofsen Zeit drei waren: zwei (und diese die ältesten) in dem Schiffe, welches rechts vom Eingange durch die Seitenmauer der Kirche und die Säulenreihe gebildet wird, und zwar hart an der Vordermauer der Basilike, der dritte aber links an dem grofsen Bogen des Hauptschiffes, durch welchen man in das Querschiff eingeht.

Altäre.

Der erste derselben, an der Stelle, wo im spätern Mittelalter die Porta santa stand, ward zu Anfange des siebenten Jahrhunderts der heiligen Jungfrau von Johann VII. geweiht. Zu dem Zweck führte der Papst eine kleine Kapelle auf (oratorium), die er mit Gold und Silber reichlich ausschmückte: an den Wänden aber liefs er Mosaiken verfertigen, welche, nach der Chronik, zu beiden Seiten des Altars die Bilder der ehrwürdigen Väter darstellten *). Von dem in Mosaik gearbeiteten Bilde, welches den Papst vorstellt, welcher der heiligen Jungfrau die Kapelle darbringt, sieht man noch die halbe Figur desselben in den vaticanischen Grotten: auch die Inschrift des Papstes ist noch vorhanden **). Wir können also mit Sicherheit annehmen, dafs diese Kapelle zur Zeit der Zerstörung im Wesentlichen noch die ursprüngliche Gestalt darbot, und defshalb beschreiben wir sie hier kürzlich ***). Sie hatte vier Säulen; über dem Altar war eine Wölbung, und darüber

Erster Altar (23).

*) Anast. in Joanne VII. 1. Ed. Vign. I. p. 318. Fecit oratorium S. Dei genitricis Mariae intra ecclesiam Beati Petri Apostoli, cujus parietes musivo depinxit: illicque quantitatem auri et argenti expendit et venerabilium patrum dextra laevaque vultus erexit.

**) Joannes indignus episcopus fecit B. Dei Genitricis servus.

***) S. Ciampini Monum. p. 75 sq. Tab. 23. 24.

das erwähnte Bild der heiligen Jungfrau mit dem Christuskinde, dem heiligen Paulus zu ihrer Linken, dem heiligen Petrus aber zu ihrer Rechten. An der Wand nach dem Palast zu war die Predigt des heiligen Petrus in Jerusalem, Antiochien und Rom, sein Streit mit Simon Magus, und sein wie des heiligen Paulus Märtyrertod gebildet. An der Seite nach dem Eingange der Kirche waren die Hauptbegebenheiten aus dem Leben Christi, von der Verkündigung bis zur Auferstehung dargestellt: bei dem Abendmahle sah man die Apostel, nach altrömischer Sitte, um den Tisch gelagert; bei der Kreuzigung, nach der Sitte der älteren Kunst, den Heiland mit vier Nägeln an das Kreuz geheftet. Vor diesem Altar ward Johannes VII., nach der Chronik, begraben. Derselbe Papst führte vor der beschriebenen Kapelle ein Tabernakel (24) zur Aufbewahrung des Schweifstuches der heiligen Veronica auf (Ciborio del Sudario oder del Volto Santo), mit 7 oder 4 Säulen, denn die Angaben sind verschieden, und der Bau hatte augenscheinlich Veränderungen erlitten. Den Altar unter dem Tabernakel mit dem Namen des Papstes (Joannis servi S. Mariae) sieht man noch in den Grotten.

Zweiter (24).

Ein ähnliches Tabernakel scheint nach der Beschreibung der Chronik über dem d r i t t e n A l t a r gewesen zu sein, am grofsen Bogen des Hauptschiffes, an der südlichen Seite oder der Seite der Männer. Später nennt man diefs (25) den Altar des heiligen Gabinius: dieser Name aber kann hier noch nicht vorkommen, denn die Chronik sagt *): „in diesem Oratorium legte Gregor III. zu Ehren des Heilandes und seiner Mutter Reliquien der heiligen Apostel, Märtyrer und Bekenner nieder, zu deren Ehren, im Laufe des Kirchenjahres, bei dem jedesmaligen Feste und dessen Vigilie von den Mönchen der drei zu St. Peter gehörigen Klöster Messen gelesen werden sollten.“ Das Tabernakel schmückte er mit Gold und Silber, Lampen, Kreuzen, Kelchen, Kränzen und anderem heiligen Geräth. Das Bild der heiligen Jungfrau aber hatte ein goldenes

Dritter (25).

*) Anast. in Greg. III. No. 6. Ed. Vig. II. p. 76.

denes Diadem mit Edelsteinen, ein goldenes Halsband, eben so geschmückt: an den Ohrringen hingen sechs Hyacinthen. Der Altar selbst war mit Silber bekleidet. Der älteste Name dieses Altars war also ohne Zweifel auch von der heiligen Jungfrau hergenommen.

Ohne Zweifel war schon damals am Ende des Hauptschiffs ein durch Schranken und die beiden sogenannten Ambonen bezeichneter Raum für den Chor. Wir hören aber nur von einem Ambo des Evangeliums, welchen Pelagius II. am Ende des sechsten Jahrhunderts errichten liefs. Alfarano weist ihm seinen Platz am Anfange des Querschiffs an, aber ohne hinlängliche Gründe. Leo III. liefs einen Lesepult (lectorium) von Silber, 140 Pfund schwer, verfertigen, zur Verlesung der Lection: ohne Zweifel war er bestimmt auf diesen oder einen andern Ambo gestellt zu werden. Er ist ein neues Beispiel, wie sehr viele Dinge, welche uns das spätere Mittelalter in Marmor zeigt, in jener Zeit aus kostbaren Metallen gearbeitet wurden. Bald nach Carls des Grofsen Zeit nahmen ihn die Saracenen mit andern Kostbarkeiten weg, und Benedict III. liefs ihn durch einen neuen ersetzen.

Chor. Ambo.

Die Pracht der Kirche wuchs im Kreuzschiff, worin der Hauptaltar über dem Grabe des heiligen Petrus stand. Diefs kündigte schon der grofse Bogen (Arcus principalis) an, unter dem wir ohne Zweifel den sogenannten Triumphbogen, welcher den Eingang zum Querschiff bildete, zu verstehen haben. Unter ihm war ein Balken angebracht, auf welchem Leo III. das Bild des Heilandes aufstellte: der Balken selbst hatte eine 1352 Pfund schwere Silberbekleidung, die ihm zuerst Hormisdas gegeben.

Kreuzschiff.

Grofser Bogen.

Unter diesem Balken liefs Hadrian ein grofses Kreuz mit 1365 — nach einer andern Lesart mit 1380 — Lampen aufhängen, welche am Weihnachts-, Oster- und St. Petri und Paulsfest so wie am Geburtstage des Papstes angezündet wurden. Diefs ist also der Ursprung der berühmten Kreuzbeleuchtung.

Den ersten Bau in diesem Raume aufser dem Hauptaltar scheint Damasus aufgeführt zu haben, nämlich den Taufbrunnen oder das Baptisterium. Die Papstchronik zwar sagt nichts von demselben, wohl aber die oben schon gegebene Inschrift des Damasus über die Auffindung des Taufquells, die man im sechzehnten Jahrhundert unweit vom Taufbrunnen an der Wand der Basilike eingemauert sah. Genauer beschreibt seine Lage und Gestalt Prudentius in der berühmten Stelle über die Peterskirche, die wir hierher setzen, weil sie nächst den angeführten Worten des heiligen Paulinus die älteste Schilderung eines Theils der alten Basilike ist, und uns ein anschauliches Bild ihres Aussehens zu der Zeit des Honorius giebt. Nachdem der Dichter die St. Pauluskirche am linken Tiberufer beschrieben hat, fährt er so fort *):

Damasus Taufbrunnen.

Rechts im goldnen Gemache bewahrt das Gefilde Petrus Reste,
Vom Oelbaum grünend und vom Bache rieselnd.
Denn aus der Spitze des Felsens entsprungnes Gewässer hat erzeuget
den Quell, der stetig strömet, Weihe schwanger.
Jetzo rollt durch kostbar Gestein er dahin, den Abhang feuchtend,
Bis er im Becken wogt, das grünlich spiegelt.
Innerlich ist im Hügel ein Ort, wo mit Rieselns Wohllaut fallend
Sich wogend regt der Teich in eis'ger Tiefe:

*) Peristeph. XII. De Passione Apostolorum Petri et Pauli.
Dextra Petrum regio tectis tenet aureis receptum
Canens oliva, murmurans fluento.
Namque supercilio saxi liquor ortus excitavit
Fontem perennem christmatis feracem.
Nunc pretiosa ruit per marmora lubricatque clivum,
Donec virenti fluctuet colymbo.
Interior tumuli pars est, ubi lapsibus sonoris
Stagnum nivali volvitur profundo:
Omnicolor vitreas pictura superne tingit undas
Musci relucent et virescit aurum:
Cyanusque latex umbram trahit imminentis ostri,
Credas moveri fluctibus lacunar.
Pastor oves alit ipse illic gelidi rigore fontis
Videt sitire quas fluenta Christi.

Bildwerk färbt von der Höh' die krystallnen Wogen bunten Glanzes,
Die Moose leuchten und das Gold ergrünet.
Von einstralendem Purpur empfänget die blaue Welle Schatten,
Du glaubst es woge in der Fluth die Decke.
Selber speiset die Schaafe der Hirt, so im Schauer kalter Quelle
Er dort sieht dürsten nach dem Wasser Christi.

Der Ausdruck: „Innerlich ist im Hügel ein Ort" mufs nicht irre machen, als ob etwa das Baptisterium des Damasus in dem alten Gottesacker gewesen sei, welcher bei den Späteren Coemeterium fontis S. Petri heifst: er soll nur die Tiefe des Taufbrunnens anschaulich machen. Nach der Beschreibung aber hat man allerdings eine vollkommene gewölbte Taufkapelle, und es ist daher ganz unmöglich sie sich an der Stelle zu denken, welche der spätere Taufbrunnen der Basilike des Mittelalters einnahm. (No. 26). Da nun schon bei Anastasius im Leben des Symmachus eine hier befindliche Kapelle, welche dieser Papst aufgeführt (27), von der Nachbarschaft des Baptisteriums den Namen ad fontes trägt, so mufs man wohl annehmen, dafs dieses Baptisterium ein nachher verschwundener Anbau an diese Seite des Kreuzschiffes gewesen sei (A).

Ohne Zweifel waren Decke und Wände des Baptisteriums mit Mosaiken geschmückt, in denen Gold und Purpurfarben schimmerten. Eine dieser Mosaiken wird Christus auf dem Felsen stehend dargestellt haben, aus dem Wasser sprudelt, zu welchem die Gläubigen, als Schaafe gebildet, durstig herbeieilen, und auf sie spielen die letzten Worte an.

Die erste Nachricht des Anastasius über diefs Baptisterium selbst kommt im Leben Leo's III. vor: sie ist klassisch, um sich von der Gestalt und Ausschmückung der alten Baptisterien eine Vorstellung zu machen, und die ausführliche Beschreibung des Bau's des Constantinischen Baptisteriums im Lateran zu würdigen, von welchem an seinem Orte die Rede sein wird. „Leo III. [sagt der gleichzeitige Lebensbeschreiber *)] sah, dafs das alte Baptisterium von St. Peter vor

*) No. 65. Ed. Vign. II. p. 278.

Alter den Einsturz drohte, und weil der Platz zu eng für das Volk war, welches hierher zur Taufe kam, so stellte er es wieder her, indem er dasselbe von Grund auf in runder Form und mächtiger Weite aufführte. Dem heiligen Quell selbst gab er ein geräumigeres Becken in der Mitte, und umgab ihn rings mit Porphyrsäulen. In der Mitte des Quells richtete er eine Säule auf und darauf ein Lamm aus reinem Silber, 18 Pfund 10 Unzen schwer, aus welchem Wasser fliefst. Unter der Absis legte er den grofsen Altar (altare majus) an, dessen Vorderseite, mit Confession und Thüren (rugae), er mit 48 Pfund schwerem Goldblech belegte: auf den Altar legte er eine Decke, und darüber brachte er einen mit reinstem Silber bekleideten Balken (regularis) an, worauf er mehrere Bilder und Verzierungen von Silber stellte. Das ganze Baptisterium aber schmückte er ringsum mit verschiedenen Gemälden aus."

Oratorien des Symmachus (27. 28 29).

Hinter dem Baptisterium an der Wand der Ausladungsmauer erbaute Symmachus zwei Oratorien, das eine (27) zu Ehren Johannes des Täufers (S. Joannis Bapt. ad fontes), das andere (28) zu Ehren des Evangelisten Johannes. Dem Altar näher war von demselben Papst das Oratorium des heiligen Kreuzes (29) gebaut, worin ein goldenes Kreuz stand, das mit Edelgesteinen besetzt war, und in welchem Theilchen des wahren Kreuzes verschlossen sein sollten. Es wurde von Leo III. neu aufgebaut, mit einer Absis, welche durch Mosaiken und Marmorbekleidung geschmückt war. Auch hier hatte der Altar ein silbernes Ciborium und silberne Säulen, die einen von demselben Metall bekleideten Balken trugen. Ihm gegenüber (30) war der **Altar der heiligen Lucia** von Gregor dem Grofsen errichtet. Der Kapelle des heiligen Kreuzes entsprechend, war an der andern Seite des Hauptaltars die Kapelle mit dem **Altar des heiligen Leo** (31), welche Sergius hier hatte aufführen lassen.

Altar der heiligen Lucia (30).

Altar des heiligen Leo (31)

Neben diesem Altar sah der Kaiser bei seinem Einzuge das Grab Hadrians seines Freundes, der ihn früher als König in dieser Kirche empfangen hatte. Da nämlich, wo man nach-

her die Kapelle des heiligen Hadrianus sah (37), war er bestattet, und auf seinem Denkmal las man die von Alcuin verfafste Inschrift, die Carl für seinen geliebten, väterlichen Freund nach Rom gesandt hatte. Mit Recht ist diese Inschrift in der Vorhalle der neuen Kirche auf einer Marmorplatte eingehauen; denn sie ehrt den Kaiser, den Papst und den Dichter, der sie verfafst, gleichermafsen: inniger und beredter als sie sind wenige Grabschriften, und ihre poetische Sprache steht, ungeachtet ihrer vielfachen Fehler, doch eben so hoch über gleichzeitigen Denkmalen, wie Eginhards Prose über dem Styl seiner italienischen Zeitgenossen. Sie lautet folgendermafsen *):

Grabschrift und Altar des heiligen Hadrians.

Allhier ruhet in Gott Roms Zierde, der Vater der Kirche,
Ruhmvoll in Schriften, es ruht Papst Hadrianus allhier.
Er, defs Gesetz Gottseligkeit war, Gott Leben, Ruhm Christus:
Apostolischer Hirt, jeglicher Tugend geneigt.
Edel durch hohes Geschlecht erlauchter Ahnen, war vielfach
Edler noch durch den Glanz heil'ger Verdienste der Mann.
Gottes Tempel zu schmücken bemüht, gottseligen Herzens,
Wie zu jeglicher Zeit, so auch an jeglichem Ort,
Füllt' er die Kirchen mit Glanz der frommen Geschenk, und mit heil'ger
Lehre die Völker, und bahnt allen zum Himmel den Weg,
Reichlich spendend den Armen, und niemand in Frömmigkeit weichend,
Für die Heerde des Herrn wachend in heil'gem Gebet.
Herrliche Roma, dir hatt' er mit Lehren und Schätzen und Mauern,
Dein und des Erdkreises Zier, mächtige Festen gebaut.

*) Hic Pater Ecclesiae, Romae decus, inclytus auctor
Hadrianus requiem, Papa beatus, habet:
Vir cui vita Deus, pietas lex, gloria Christus,
Pastor apostolicus, promptus ad omne bonum:
Nobilis ex magna genitus jam gente parentum,
Sed sacris longe nobilior meritis:
Exornare studens devoto pectore Pastor
Semper ubique suo templa sacrata Deo,
Ecclesias donis populos et dogmate sancto
Imbuit, et cunctis pandit ad astra viam.
Pauperibus largus, nulli pietate secundus,
Et pro plebe sacris pervigil in precibus:
Doctrinis, opibus, muris erexerat arces,
Urbis et orbis honor, inclyta Roma tuas.

Nichts ihm schadet der Tod, den Christi Sterben getödtet,
Thür nur war er vielmehr ihm zu dem besseren Sein.
Meinen Vater nachweinend schrieb nieder ich, Carl diese Zeilen:
Süfse Lieb' warest du mir, Vater dich klaget mein Herz!
O gedenke du mein: mein Geist er folget dir immer:
Mögest mit Christo du thronen im himmlischen Saal!
Dich ja liebte mit inniger Liebe das Volk wie die Priester:
Allen der Liebe Verein warst du o trefflichstes Haupt.
Unsere Namen sein hier vereint mit unseren Würden:
Hadrianus und Carl, König ich, Vater bist du.
Der diese Worte du liesest, o sprich gottseligen Herzens:
Beiden, o gütiger Gott, wollest barmherzig du sein.
Deine Glieder, sie mög' o Geliebter, hier Ruhe umfangen,
Mit den Heil'gen des Herrn freu sich der selige Geist,
Bis den Ohren ertönt der letzte Hall der Posaune,
Gott zu schauen ersteh' du dann in Petri Geleit.
Ja ich weifs es, du wirst ihn vernehmen den Trostruf des Richters:
Gehe zu deines Herrn seligen Freuden nun ein!

Mors cui nil nocuit, Christi quae morte perempta est,
Janua sed vitae mox melioris erat.
Post Patrem lacrymans Carolus haec carmina scripsi,
Tu mihi dulcis amor, te modo plango Pater.
Tu memor esto mei: sequitur te mens mea semper,
Cum Christo teneas regna beata poli.
Te Clerus, Populus magno dilexit amore,
Omnibus unus amor, optime Praesul, eras.
Nomina jungo simul titulis, clarissime, nostra
Hadrianus, Carolus, Rex ego, tuque Pater.
Quisquis legas versus, devoto pectore supplex
Amborum mitis, dic, miserere Deus.
Haec tua nunc teneat requies, carissime, membra,
Cum Sanctis anima gaudeat alma Dei.
Ultima quippe tuas donec tuba clamet in aures,
Principe cum Petro surge videre Deum.
Auditurus eris vocem, scio, judicis almam:
Intra nunc Domini gaudia magna tui.
Tum memor esto tui nati, pater optime, posco,
Cum Patre, dic, natus pergat et iste meus.
O pete Regna, Pater felix, coelestia Christi:
Inde tuum precibus auxiliare gregem.
Dum sol ignicomo rutilus splendescit ab axe,
Laus tua, Sancte Pater, semper in orbe manet.
Sedit Beatae mem. Hadrianus Papa annos XXIII.
Mons. X. D. XVII. obiit VII. Kal. Jan.

Dann, o trefflicher Vater, wollst deines Sohns du gedenken:
 Also bittend: es geh' doch auch der Meinige ein!
O du seliger Vater, eil hin zu dem Throne des Heilands,
 Hülfe leiste von dort du mit Gebete dem Volk!
Aber so lange die Sonn vom Feuergewölbe herabscheint,
 Bleibt auf dem Erdkreis stets, heiliger Vater, dein Ruhm.

Sonst finden wir von Altären an dieser Seite nur noch die im achten Jahrhundert von Paul I. zu Ehren der heiligen Jungfrau erbaute Kapelle (35), welche nachher S. Maria de Cancellis heifst, als nämlich die daranstofsende Durchgangsmauer durchbrochen war. Hier war Pauls I. Grab.

Marien-Kapelle (33).

Die höchste Pracht der Kirche war um die Confession und den Hauptalter vereinigt. Diefs war ein ganzes Heiligthum für sich, eine Kirche im Kleinen.

Confession (36).

Der Eingang zum Altar vom Chor und zu seinen beiden Seiten scheint mit Schranken (cancelli) aus gegossenem Erz und mit Thüren (rugae) verschlossen gewesen zu sein, von denen die mittlere, welche aus dem Chore selbst führte, die gröfsere (major) heifst.

Von ihnen bis zur Confession war der Boden von Hadrian mit Silberblech, 150 Pfund schwer, belegt. Die Thüren waren wahrscheinlich an der Säulenhalle vor der Confession angebracht, welche in der Chronik dem ersten Bau Constantins zugeschrieben wird, und nach ihr aus porphyrnen und andern gewundenen Marmorsäulen bestand. Die erste bestimmte Nachricht davon finden wir im Leben Gregors III. im achten Jahrhundert. Dieser setzte neben die alten sechs Säulen, sechs gewunden geriefelte Alabastersäulen, von denen drei rechts und drei links standen, so dafs der mittlere Eingangsbogen gröfser gewesen sein mufs, als die anderen Säulenweiten. Der Exarch Eutychius hatte sie ihm für diesen Zweck bewilligt: ohne Zweifel wurden sie also von einem öffentlichen Gebäude genommen. Das Gebälk über den Säulen war von Leo III. mit Silberblech belegt, worin auf der einen Seite die Gestalten des Heilandes und der Apostel, auf der anderen die der Mutter Gottes und anderer heiliger Jungfrauen ge-

bildet war. Ueber dem Gebälk standen silberne Leuchter und Lampen, 700 Pfund schwer.

Aus der Säulenhalle stieg man in die Confession hinunter. Hier waren neben und auf silbernen, nachher goldenen Schranken, silberne und goldene Leuchter, silberne Säulen und Bögen mit den kostbarsten Behängen und goldenen Cherubim, von Hadrian und Leo III. mit steigender Pracht aufgestellt. Belisar hatte unter Vigilius ein 100 Pfund schweres goldenes Kreuz geweiht, worauf seine Siege gebildet waren: es stand vor dem Eingange, und wurde bei der Plünderung der Sarazenen gerettet.

Die Confession selbst schmückte Leo III. mit Goldblech, worauf heilige Geschichten dargestellt waren, und mit einem Mosaik, unter welchem der Erlöser stehend gebildet war: den Boden belegte er mit Goldblech, 453 Pfund schwer. Schon früher hatte Hadrian das silberne Bildnifs des Erlösers durch ein goldenes ersetzt, und ähnliche Bilder der beiden Apostel und des heiligen Andreas, auch wie es scheint die Bilder der Evangelisten daselbst angebracht. Hier war, nach der Chronik im Leben des heiligen Sylvester, der eherne vergoldete Sarg des heiligen Petrus, wie ihn Constantin verschlossen hatte, zu Häupten und zu Füfsen, an der rechten und linken Seite, oben und unten, je fünf Fufs dick . . . . darüber machte er ein Kreuz 150 Pfund schwer nach dem Maafse des Sarges mit der Inschrift: „Constantin der Kaiser und Helena die Kaiserin. Dieses Grab umgiebt eine königliche Halle, schimmernd von gleichem Glanze. Diefs steht auf dem Kreuze geschrieben mit eingelegten Buchstaben aus reinem Silber (litteris puris nigellis, italienisch niello) *)."

*) So lese und erkläre ich diese dunkle, und so viel ich weifs bis jetzt noch nicht verstandene Stelle. Sie lautet im Text des Anastasius so: (§. 17) Super corpus b. Petri quod aere conclusit, fecit (Constantinus) crucem ex auro purissimo pensantem lib. CL ad mensuram loculi, ubi scriptum est hoc:

CONSTANTINVS AVG. ET HELENA AVG.
HANC DOMVM REGALIS SIMILI FVLGORE
CORVSCANS AVLA CIRCVMDAT.

scriptum ex literis puris nigellis in cruce ipsa.

Ueber dem Eingang zur Confession hing Leo III. rechts und links zwei silberne Tafeln, auf welchen das apostolische

---

Man kann nach der letzten Bemerkung nicht bezweifeln, dafs sämmtliche Worte auf dem Kreuze standen, allein augenscheinlich sind es zwei nicht zusammenhängende Inschriften, die sich, wenn das Kreuz aufrecht stehend gedacht wird, wie es am natürlichsten ist, an den beiden entgegengesetzten Seiten desselben befanden, die eine nach der Tribune, die andere nach der Thüre zugewendet. Die erste enthält den Namen der Weihenden mit besonderer Beziehung auf den Sarg, auf welchem das Kreuz angebracht war, die folgenden Worte haben ohne Zweifel gesondert gestanden. In ihnen ist das Wort r e g a l i s eine Verbesserung, aber eine eben so leichte als nothwendige. Der Text bei Vignoli hat (aus dem nicht sehr correcten Codex Alex. II.) r e g a l e m: alle übrigen Handschriften lesen r e g a l i. Diefs giebt offenbar keinen Sinn, und daher jene Lesart, die eine vermeintliche Verbesserung ist. Man erklärt domus regalis bald für die Basilike, bald für den Sarg. Bei der ersten Erklärung müfste man eine Aula um die Kirche denken, was widersinnig ist: auch heifst eine Kirche nie domus regalis. Bei der zweiten ist der Sinn richtig, allein das Wort regalem ganz unverständlich. Erkennt man aber in dem regali simili die richtige durch Weglassung des ersten beim Lesen kaum hörbaren s versteckte Lesart regalis similis; so ergiebt sich mit dem richtigen Sinn zugleich die Aechtheit dieser Inschrift, die das einzige unbezweifelte Zeugnifs des Constantinischen Baus enthält. Der gewöhnliche dichterische Ausdruck für Kirche ist nämlich in jener Zeit aula. So heifst es in der Inschrift der Paulskirche:

Theodosius cepit, perfecit Honorius a u l a m:

und in einer der dort gesammelten alten Inschriften: (N. 19)

Nam potiora nitent reparati culmina templi
Et sumpsit vires firmior a u l a novas.

so wie in der N. 5 (ebenfalls im Vignolischen Index)

Haec est domus dei et porta coeli et vocatur a u l a d e i: ingredere benedicte Dei.

Nun ist aula regalis oder aula regis nichts Anderes als aula Dei, mit Anspielung vielleicht auf die Bedeutung des Worts basilica. Was aber zweitens den Gebrauch von domus für Sarg betrifft, so ist er analog dem Ausdruck des Damasus in der oben erläuterten Inschrift zum Andenken der früheren Begräbnifsstätte der beiden Apostel:

Hic h a b i t a s s e prius sanctos cognoscere debes.

Glaubensbekenntniſs, auf der einen in griechischer, auf der anderen in lateinischer Sprache eingegraben war.

Hauptaltar. Der Hauptaltar selbst stand vielleicht auf einer neuen Erhöhung wie späterhin, ihn hatte, nach einer bei Gruter erhaltenen Inschrift, schon Pelagius herrlich geschmückt *). Hadrian bekleidete ihn mit Goldblech 597 Pfund schwer, worauf gleichfalls heilige Geschichten gebildet waren. Der in mancher Hinsicht merkwürdigen Inschrift nach **), welche anzeigt, er habe diese Gabe geweiht, um Sieg und Gedeihen der Herrschaft Carls des Groſsen zu

Auch kömmt bekanntlich das Wort domus, selbst schon bei den Alten als Grab vor, so bei Tibull und in mehreren Inschriften bei Gruter, die Forcellini nachweist.

*) Gruter a. a. O. p. 1163. No. 7.

Vox arcana patris coeli, quibus aequa potestas
Descendit terras luce replere sua:
Hanc Deus humanam sumens de virgine formam
Discipulos mundo praecipiendo docet,
Quae modo Pelagius Praesul cum plebe fidelis
Exercens offert munera sacra Deo:
Ut Romana manu coelesti sceptra regantur
Sit quorum imperio libera vera fides:
Pro quibus antistes reddens haec vota precatur
Secula principibus pacificata dari,
Hostibus ut domitis Petri virtute per orbem
Gentibus ac populis pax sit et ista fides.

**) Ebendaselbst No. 8.

Coelorum dominus qui cum patre condidit orbem
Disponit terras, virgine natus homo,
Utque sacerdotum regumque est stirpe creatus
Providus hinc mundo curat utrumque geri:
Tradit oves fidei Petro pastore regendas,
Quas vice Hadriano crederet ille sua:
Quin et Romanum largitur in urbe fideli
Imperium famulis *) qui placuere sibi.
Quod Carolus mira praecellentissimus rex
Suscipiet dextra glorificante Petri,
Pro cujus vita triumphique haec munera regno
Obtulit Antistes congrua rite sibi.

*) Die Handschrift liest Pontificatum famuli eben so Gruter gegen Sinn und Metrum. In dem folgenden Distichon scheint die Schwierigkeit der Titulatur Schuld an dem unverzeihlich hinkenden Hexameter zu sein.

erflehen, scheint die Vorstellung derjenigen ähnlich gewesen zu sein, welche wir auf dem Mosaik vom Triclinium Leo's III. sehen. Des Kaisers und seiner Gemahlin Hildegarde fromme Freigebigkeit rühmt eine andere Inschrift, die man auf einem Altartuch las, und die ebenfalls in der oft erwähnten Sammlung aufbewahrt ist.

Leo III. schenkte ein schönes Altartuch zur Feier des Aposteltages, worauf ebenfalls die Uebergabe der Schlüssel und der Märtyrertod der beiden Apostel gestickt war: andere wieder für das Himmelfahrts- und Pfingstfest.

Neben dem Altare stand, nach alter Sitte, ein Tisch für die heiligen Gefäfse. Carl der Grofse schenkte zu diesem Zweck einen goldenen Tisch, mit prächtigen Gefäfsen von entsprechender Pracht.

Sacramentstisch.

Auf dem Altar war durchaus kein architektonischer Aufsatz, wie die späteren Tabernakel. Statt dessen stand, Behufs des Sacraments, ein Ciborium auf dem Altar, in dessen Gröfse und Gestalt wir nach den Erwähnungen der Chronik das Urbild der späteren Tabernakel erkennen. Unter Symmachus wird zuerst ein solches Ciborium auf dem Hauptaltar genannt; es ist silbern und wiegt 120 Pfund: ein anderes ähnliches kommt im Leben Gregors des Grofsen vor, und hier findet sich ausdrücklich die Erwähnung von vier silbernen Säulen, die an demselben waren: dort werden auch silberne Bögen genannt; es ist aber nicht ganz klar, ob sie zum Ciborium gehörten. Diese Gestalt scheint unverändert geblieben zu sein; Gröfse und Kostbarkeit nahm, besonders in den Hauptkirchen, immer zu. Das Ciborium, welches Leo III. auf den Hauptaltar von St. Peter setzte, war von vergoldetem Silber: vier silberne Säulen trugen es, das Gewicht des Ganzen war 2704¼ Pfund. Ein ähnliches in der St. Paulskirche, deren Ausschmückung überhaupt mit der von St. Peter gleichen Schritt hielt, wog 2015 Pfund; ein drittes in der Basilike Constantins im Lateran 1227 Pfund.

Ciborium.

Die Tribune oder Absis war ohne Zweifel vom Anfang an mit Mosaiken auf Goldgrund verziert. Leo I. scheint das Gewölbe derselben geschmückt

Tribune (N).

oder hergestellt zu haben *). Die Mosaiken der Absis stellte im siebenten Jahrhundert der Papst Severinus wieder her. Hadrian fand das Gewölbe so verfallen, daſs er die Mosaiken ganz von neuem machen lassen muſste. Die berühmte Inschrift mit Constantins Namen könnte also allerdings aus dieser Zeit sein: es heiſst in der Chronik nur, Hadrian habe die Arbeit nach dem Vorbilde der alten Mosaiken machen lassen. Ich möchte jedoch mit Bestimmtheit behaupten, die erwähnte Inschrift sei auch von ihm höchstens nur neu eingegraben: denn sie spricht die Weihung der Kirche zu Ehren des auferstandenen Heilandes aus, ohne alle Erwähnung des heil. Petrus, welches der älteren Kirchensprache gemäſser ist, als der des achten Jahrhunderts. Sie lautet nämlich so, augenscheinlich in Beziehung auf die Abbildung des auferstandenen oder gen Himmel fahrenden Erlösers, welche die Mosaik darstellte **):

Du bist's, der im Triumph die Welt zu den Sternen erhoben:
Drum hat Constantinus, der Sieger, dieſs Haus dir geweihet.

Bischofsstuhl (39).

In der Mitte des Halbcirkels (39) war nach der allgemeinen Sitte der bischöfliche Stuhl (thronus) errichtet, ohne Zweifel mit Stufen erhöht. Die Grutersche Sammlung giebt eine Inschrift, die auf oder über demselben stand, aber eher aus dem siebenten als aus dem vierten Jahrhundert zu sein scheint ***). Der älteste bischöfliche Stuhl selbst ist jetzt in dem bronzenen

---

*) Vita Leon. I. Ed. Vign. I. p. 151. Hic renovavit basilicam b. Petri et cameram ornavit. Camera ist von Absis unterschieden, wie der Theil vom Ganzen. Man sehe z. B. Vita Leon. III. §. 19. Ed. Vign. II. p. 244, wo vom Triclinium des Laterans die Rede ist: columnis porphyreticis cum liliis decoravit, c a m e r a m c u m a b s i d a de musivo.

**) Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans,
Hanc Constantinus Victor tibi condidit aulam.

***) Gruter p. 1163. N. 6:
Justitiae sedes, fidei domus, aula pudoris
Haec est quam cernis, pietas quam possidet omnis,
Quae Patris et Filii virtutibus inclita gaudet
Auctoremque suum genitoris laudibus aequat.

Thron der neuen Peterskirche verschlossen, den die vier Kirchenlehrer tragen, und man sieht von ihm einen Theil durch eine hinten angebrachte Oeffnung. Die in der Sacristei aufbewahrte Zeichnung giebt uns einen vollständigen Begriff von demselben. Es scheint ein alter curulischer Stuhl gewesen zu sein: er hat vier Palm in der Breite, der Sitz ist 3, die Lehne 6 Palm hoch. Er ist von Holz, mit Gold und Elfenbein belegt, und mit erhabener Arbeit verziert. An der Vorderseite sieht man diese in achtzehn Felder getheilt, von denen zwölf die Thaten des Hercules, sechs aber Zeichen des Thierkreises vorstellen. Die zwei Ringe, die man an dem Stuhle bemerkt, sind zum Durchstecken der Stangen angebracht, welches beweist, daſs er bereits als Tragsessel (Sella gestatoria) gedient habe.

Anbaue der Basilike.

Es bleibt uns jetzt noch übrig zu betrachten, welche angebaute und freistehende Nebengebäude die alte Basilike des heil. Petrus in jener merkwürdigen Epoche der Weltgeschichte besaſs.

Grab-kapelle des Probus (a).

Von den Anbauen haben wir im Porticus des Vorhofs die Kirche des heil. Apollinaris, und in der Vorhalle der Basilike die älteste Sacristei derselben angeführt. Aelter als beide war aber die an den Halbcirkel der Tribune stoſsende Todtenkirche des Probus aus der Anicischen Familie, bekannt unter dem Namen Templum Probi. Mapheus Vegius, der verdiente Kanonicus der Basilike unter Nicolaus V., hat glücklicherweise uns eine Kunde von diesem Gebäude hinterlassen: er ward zufällig auf seine Merkwürdigkeiten aufmerksam, als man vom Bau der neuen Tribune sprach: sechs Monate später war es bereits auf Befehl Nicolaus V. niedergerissen. Der Grundriſs, den Alfarano, nach den älteren Nachrichten und den Grundmauern, uns davon gegeben hat, macht es allerdings noch wahrscheinlicher als es schon an sich ist, daſs dieſs Familiendenkmal — eine kleine Basilike mit Schiff, Altar und Tribune, anderen kirchenartigen Grabmonumenten der Zeit ähnlich — über einen Theil des alten

vaticanischen Gottesackers erbaut worden sei. Dieser konnte sich sehr gut bis hierher erstrecken, da der Berg hier augenscheinlich entweder bei der oben erwähnten Unternehmung des Damasus oder schon früher beim Bau der Basilike abgetragen ist. Die alte Nachricht, dafs die römischen Bischöfe des ersten Jahrhunderts, von Linus an, hierneben unter dem Bischofsstuhl begraben seien, ist zwar buchstäblich verstanden, wie oben gezeigt, unmöglich wahr: es kann aber von späterer Versetzung die Rede sein.

Es scheint, dafs die unter den grofsen Familien des damaligen Roms, so wie unter den eifrigen Christen des vierten Jahrhunderts berühmten Anicier schon vor diesem Bau und sogar vor Damasus ihre besondere Grabstätte in diesem Kirchhofe hatten. Das älteste Denkmal nämlich, was sich von ihr hier, und zwar hart an der Confession gefunden hat, ist das des Junius Bassus, der im Jahr 358, wo Liberius Papst war, als Präfect der Stadt und Katechumen oder Neophyt starb *). Sixtus Anicius Petronius Probus, von den Geschichtschreibern seiner Zeit und von Claudian und Ausonius hochgepriesen, mehrmals Consul, unter andern im Jahr 371 mit dem Kaiser Gratianus, nachher Präfectus Prätoris der Provinz Italien, Gemahl der berühmten Anicia Proba Falconia, deren Geist und Frömmigkeit Johannes Chrysostomus, Hieronymus und Augustinus wetteifernd preisen, war es, der unweit von jener Grabstätte, hart an der Tribune eine Todtenkirche erbaute, in welcher er mit andern Gliedern seiner Familie beigesetzt wurde. Er starb, wie es scheint, als Neophyt, und ward (395) in dem mit christlichen Bildwerken verzierten Sarkophage bestattet, der jetzt in der neuen Peterskirche neben der Kapelle della Pieta steht, nachdem er bis zur Zerstörung der alten Basilike als Taufbecken in der Kapelle S. Tommaso gestanden, und auch in

*) Das Denkmal werden wir an seinem Ort in den vaticanischen Grotten erwähnen. Die Inschrift ist folgende:

Jun. Bassus V. C. qui vixit annos 42, menses 11. in ipsa praefectura Urbi Neofitus iit ad Deum VIII. Kal. Sept. Euseb. et Ypat. Coss.

der neuen Kirche eine Zeitlang zu demselben Zwecke gedient hatte. Später ward seine Gemahlin neben ihm beigesetzt. Von beiden geben zwei Inschriften Kunde, die wir ihrer Weitschweifigkeit wegen nur in der Ursprache geben *).

Aufser dem Sarkophag des Probus fand man auch den der Proba selbst und ihrer Schwiegertochter Juliana: beide sind aber leider nicht erhalten.

Runde Grabkapelle der heil. Petronilla (c).

Auch die Stätte des Circus selbst an der südlichen Seitenmauer der Basilike war früher eine Grabstätte, und zwar eine kaiserliche geworden. Die beiden Töchter Stilicho's, Maria und Thermantia, beide nach einander Gemahlinnen des Kaisers Honorius, waren da begraben, wo nachher im achten Jahrhundert Stephan II. ein rundes gewölbtes Gebäude zu Ehren der heiligen Petronilla aufführen liefs, deren Gebeine

---

*) Grabschrift des Probus:

Eximii resolutus in aetheris aequore tantum
 Curris iter, cunctis integer a vitiis:
Nomine quod resonas imitatus moribus aeque
 Jordane ablutus nunc, Probus, es melior.
Dives opum, clarusque genus, praeclarus honore
 Fascibus inlustris, Consule dignus avo,
Bis gemina populos Praefectus sede gubernans,
 Has mundi phaleras, hos procerum titulos,
Transcendis senior, donatus munere Christi:
 Hic est vivus honos, haec tua nobilitas.
Laetabare prius mensae regalis honore,
 Principis alloquio, regis amicitia;
Nunc propior Christo Sanctorum sede potitus,
 Luce nova frueris, lux tibi Christus adest.
O nunquam deflende tuis, cum vita maneret
 Corpore, atque artus spiritus hos regeret,
Primus eras, nullique patrum virtute secundus:
 Nunc renovatus habes perpetuam requiem,
Candida fuscatus nulla velamina culpa
 Et novus insuetis incola liminibus.
His solare tuos, quanquam solatia maesta
 Gratia non quaerat, gratia Christe tua.
Vivit in aeterna paradisi sede beatus
 Qui nova decedens muneris aetherii

er vom Kirchhof an der Ardeatinischen Strafse hierher versetzte. — Die Chronik sagt von ihm, er habe diese Basilike neben St. Peter an dem Ort erbaut, welcher Mosileos hiefs: der verdorbene Ausdruck für Mausoleum. Als im Jahr 1544 unter dieser Kapelle gegraben wurde *), fand man Sarg und Gebeine beider Kaiserinnen, mit unsäglichem Schmuck und einem Goldblech, worauf die Namen der vier Schutzengel, Michael, Gabriel, Raphael, Uriel, eingegraben waren. Das ausgebrannte Gold wog achtzig Pfund. Von Honorius Resten fand man keine Spur; auch sagt Paulus Diaconus, er sei neben dem Vorhof der Peterskirche begraben worden, wo man übrigens auch keine Spuren des kaiserlichen Grabes gefunden hat. Da er aber hinzusetzt „im Mausoleum," so ist es doch bei der grofsen innern Wahr-

Vestimenta tulit, quo demigrante Belial
Cessit et ingemuit, hic nihil esse suum.
Hunc tu Christe, choris jungas caelestibus ore,
Te canat, et placidum jugiter aspiciat.
Quique tuo semper dilectus pendet ab ore
Auxilium soboli conjugioque ferat.

Andere Grabschrift des Probus und der Proba:

Sublimes quisquis tumuli miraberis arces
Dices quantus erat, qui Probus hic situs est!
Consulibus proavis, soceris que et Consule major
Quod geminas Consul reddidit ipse domos.
Praefectus quartum toto dilectus in orbe,
Sed fama emensus quidquid in orbe hominum est.
Aeternos, heu, Roma tibi qui posceret annos,
Cur non vota tui vixit ad usque boni?
Nam cum sexdenos mensis suspenderet annos
Dilectae gremio raptus in aethra Probae.
Sed periisse Probum meritis pro talibus, absit
Credas Roma tuum, vivit et astra tenet.
Virtutis, fidei, pietatis, honoris amicus,
Parcus opum nulli, largus at ipse fuit
Solamen tanti conjux tamen optima luctus
Hoc Proba sortita est, jungat ut urna pares,
Felix, heu, nimium felix, dum vita maneret
Digna juncta viro, digna simul tumulo.

*) Mabillon Museum italicum T. I. P. I. p. 143.

Wahrscheinlichkeit nicht unnatürlich anzunehmen, jener Ausdruck sei ungenau, und seine Grabstätte sei neben seinen Gemahlinnen gewesen; wo der Name Mausoleum sich bis zum achten Jahrhundert erhalten hatte.

Man fragt sich aber nun natürlich: wo ist diefs Mausoleum geblieben, da in der Chronik bei dem Bau Stephans II. nur ein Fleck, welcher diesen Namen führte, aber kein Gebäude genannt wird? Ich gestehe, dafs es mir wahrscheinlicher ist anzunehmen, Stephan II. habe wenigstens auf den Grundmauern des verfallenen Mausoleums die Basilike der heiligen Petronilla erbaut, als dafs gar keine Spur davon übrig gewesen sein sollte.

Paul I. weihte diese Kirche mit grofser Feierlichkeit, und taufte in ihr, auf Pipin's Verlangen, dessen Tochter Gisela. Wir werden diefs Gebäude bei der Peterskirche des Mittelalters wiederfinden.

Runde Kapelle des heil. Andreas (e).

Weiter hinunter, dem Obelisk näher, in derselben Richtung, d. h. auf der Spina des alten Circus, hatte schon im Anfang des sechsten Jahrhunderts Symmachus eine Basilike zu Ehren des heil. Apostels Andreas (e) gebaut, dem eben erwähnten Rundbau ganz gleich, und also, der obigen Annahme gemäfs, nach dem Vorbilde des Mausoleums des Honorius angelegt, nach der gewöhnlichen Annahme hingegen Vorbild des Baues Stephans II. Von allen Nebengebäuden der Basilike war dieses das geehrteste und geschmückteste: schon von Symmachus an hatte es einen Porticus mit Stufen und einen Cantharus vor sich: die späteren Päpste schmückten sie mit reichen Geschenken aus.

Kapelle des Erzengels Michael (b).

Sehr früh ohne Zweifel ward die angränzende Seitenwand des Querschiffs der Peterskirche durchbrochen, um eine Verbindung mit derselben zu eröffnen, und Cancellieri scheint unwiderleglich bewiesen zu haben, dafs es dieser Durchgang war (b), welcher die Basilike oder Kapelle des Erzengels Michael genannt wird. Beide Rundbaue wurden auch wahr-

scheinlich vor unserer Epoche durch einen Zwischenbau in Form eines Corridors verbunden *).

Klöster. Die freistehenden Nebengebäude sind zuvörderst vier Klöster von Mönchen, oder nach der wahrscheinlicheren Meinung Cancellieri's und Anderer, wenigstens für die Zeit wovon wir reden, von regulirten Chorherren. Bis auf Stephan II. oder 752 waren hier drei solcher Klöster, deren Bewohner zum Dienste der Peterskirche verpflichtet waren: der genannte Papst setzte das vierte hinzu zu gleichem Zweck **), und diese Zahl bestand auch noch unter Leo III. Damals also gab es folgende Klöster:

das Kloster der heil. Johannes und Paulus (C),
das Kloster Jerusalem (F),
beide an der Nordseite der Kirche,
das St. Martinskloster (D),
das St. Stephanskloster (E),
beide hinter der Tribune links.

Das älteste ist ohne Zweifel das Kloster der heil. Johannes und Paulus: nach der Chronik erbaute es Leo I.

Ihm zunächst im Alter scheint das St. Martinskloster zu stehn: Leo III. fand es ganz verfallen und baute es von neuem wieder auf.

Das dritte der vor Stephan II. bestehenden Klöster scheint das St. Stephanskloster zu sein. Denn wenn auch eine Urkunde von Leo I. die im Bullarium ***) steht, wegen der zweifelhaften Aechtheit derselben nichts für sein dama-

*) Diese Verbindung setzt z. B. folgende Stelle des Anastasius voraus. Paul. I. N. 6. Ed. Vign. II. p. 150. Oraculum in honorem S. Dei Genitricis (Kapelle No. 32.) — — — Secus fores introitus S. Petronillae et B. Andreae apostoli.

**) Stephanus II. §. 40. Ed. Vign. II. p. 114. Diurnum restauravit officium ut antiquitus fuerat constitutum, et tribus monasteriis, quae a prisco tempore in Ecclesia B. Petri Ap. ad idem officium persolvendum deputata fuerant adjunxit quartum, ibique monachos, qui ad ipsum conjungerentur officium instituit, atque abbatem super eos ordinavit.

***) Bullarium Rom. Tom. I. p. 29.

liges Bestehn beweist, so scheint es doch zu Gregors des Grofsen Zeiten bestimmt bestanden zu haben. Es wird in unserer Periode immer entweder einfach Monasterium S. Stephani genannt, oder mit dem Zusatz Cata Galla Patritia, auch Cata Barbara Patritia: den ersten Namen bezieht man auf die bekannte Galla, des Consuls Symmachus Gemahlin, die neben St. Peter Besitzungen hatte: die Erklärung der zweiten ist bis jetzt sehr ungenügend versucht. Ein Theil dieses Gebäudes ist in dem jetzigen äthiopischen Kloster erhalten, während alle andern zerstört sind.

Hiernach bliebe also das Kloster Jerusalem allein übrig als dasjenige, dessen Erbauung Stephan II. zuzuschreiben ist. Die erste Erwähnung dieses Namens findet sich im Leben Leo's III. *)

Alle diese Klöster hatten ohne Zweifel schon damals kleine Kirchen in ihrem Umfange. Am berühmtesten in der Geschichte ist unter diesen Gebäuden das St. Martinskloster. In ihm wurde in frühern Zeiten die Fufswaschung am Gründonnerstage von dem Papste verrichtet, und die noch jetzt in der Peterskirche verehrte eherne Statue des Apostels stand ursprünglich hier. Die Sammlung der von Mabillon bekannt gemachten Inschriften, welche nicht jünger als unsere Epoche sein kann, hat uns die sehr merkwürdige griechische Inschrift der Basis aufbewahrt, worauf sie stand. Diese heifst wörtlich **):

Schaut hier Gott selbst, das Wort, im Golde,
Ihn den Gottgehau'nen Fels,
Auf welchen tretend ich nicht wanke.

---

*) No. 30. Ed. Vign. II. p. 294.

**) In Icona B. Petri. Mabillon giebt es folgendermafsen:

Τὸν θεὸν λόγον θεᾶσθε χρυσῷ
Τὴν θεόγλυπτον πέτραν ἐν ῇ
Βεβηκὼς οὐ κλονοῦμαι.

Die Handschrift hat (nach der durch Niebuhrs Güte uns gewordenen Durchzeichnung) diese Worte in Majuskeln in drei Zeilen wie hier, aber die Worte mannichfach incorrect und sogar ganz falsch abgetheilt. Statt *θεᾶσθε* steht klar *ΘΕΗCΕ*. Das letzte Wort heifst *ΚΛΟΝΥΜ*. Wahrscheinlich ist die Inschrift nicht ganz vollständig, und so abzutheilen:

Man mufs also annehmen, dafs auf dieser Basis Christus selbst auf irgend eine Weise gebildet, oder angedeutet gewesen, auf welchen Petrus den Schauenden als auf den lebendigen Fels, und den Grund, auf dem er fest sich gründe, hinweist. Uebrigens scheint die griechische Inschrift auf ein Geschenk eines griechischen Kaisers, oder eines griechischen Feldherrn hinzudeuten, oder mindestens auf ein in Constantinopel für die Basilike verfertigtes Werk, wie später daselbst die Thüren für die Paulskirche gearbeitet wurden. Höchst wahrscheinlich ist auch sie in dem Schreiben des bilderstürmenden Leo Isauricus an Gregor II. vom Jahr 726 gemeint, wo er sagt: er werde jemanden nach Rom senden, um das öffentlich ausgestellte eherne Bild des heil. Apostels Petrus zu zerbrechen. Denn dafs von einer besonders geehrten Bildsäule die Rede sein müsse, beweist Gregors Antwort: er erkläre sich unschuldig an dem Blutvergiefsen, welches die Folge davon sein werde. Schrift und Basis sind verschwunden, aber die Statue ist unbestreitbar die jetzt im Schiffe der Peterskirche stehende. Wir werden daher an dieser Stelle auf sie zurückkommen.

Nach der gewöhnlichen Annahme, der auch Cancellieri beipflichtet, gab es damals noch ein anderes Kloster, welches den Namen S. Stefano minore führt: allein die Stelle des Anastasius im Leben Stephans II. ist zu bestimmt: keinem seiner Nachfolger wird ein solcher Bau zugeschrieben, und das alte St. Stephanskloster heifst in dem Leben desselben nie major, wie es nachher zum Unterschiede des ungarischen St. Stephanskloster genannt wurde.

Pilgerhospiz (I).

Wir haben schon oben angedeutet, dafs in den ältesten Zeiten Gemächer für die Pilger über dem Porticus angebracht sein mochten. Ein eigenes Hospiz für Pilger, mit dem nach dem heil. Peregrinus benannten Oratorium, finden wir früh erbaut neben dem Atrium (H), daran eine Kirche S. Salvatoris mit einer Tod-

. . *Τὸν θεὸν λόγον θεᾶσθε χρυσῷ,*
Τὴν θεόγλυπτον πέτραν ἐν ᾗ βεβηκὼς
Οὐ κλονοῦμαι . . . .

tenkirche (I), und darüber einen Kirchhof für die Pilger (G). Bäder zum Gebrauch der Pilger werden hier unter Hadrian erwähnt *), der einen Theil der Aqua sabbatina zu diesem Zweck hierher leitete. Diefs ist vielleicht die späteste Erwähnung von Bädern als öffentlicher Anstalt.

Gregor III. im achten Jahrhundert erbaute rechts neben dem Kreuzschiff der Peterskirche zu Ehren der heil. Sergius und Bacchus eine Kirche, die als Diaconie erwähnt wird.

Diaconie der heil. Sergius und Bacchus (k).

Zur Uebersicht dieser und der folgenden Beschreibung der Peterskirche setzen wir die Erklärung der beigefügten Pläne hierher.

I.

Basilike von St. Peter im Jahre 800 n. Chr.

Hauptteile der Basilike.

A. Treppen.
B. Treppenterrasse oder Vorplatz.
C. Erste Vorhalle (Halle des Atriums).
D. Atrium oder Vorhof.
EE. Seitenhallen des Vorhofs.
F. Zweite Vorhalle (Halle der Basilike).
G. Schiff (Hauptschiff, Mittelschiff).
HH. Erster innerer Säulengang zu beiden Seiten (innere Seitenschiffe).
II. Zweiter innerer Säulengang zu beiden Seiten (äufsere Seitenschiffe).
KK. Querschiff oder Kreuzschiff.
L. Chor.
M. Presbyterium.
NN. Tribune (Absis).

---

*) Anastas. Vita Hadriani, I. N. 56. und 59. Ed. Vign. II. p. 205. 206. 207.

Einzelne Merkwürdigkeiten der Basilike.

B. 1. Eingang zu 2.
2. Kirche S. Apollinaris von Honorius I. (625.)
3. Durchgang zur Vorhalle.
4. Eingang zur päpstlichen Wohnung.
5. Haupteingang zur Vorhalle (drei eherne Thüren?).

C. 6. Glockenthurm Hadrians I. (772.)
7. Triclinium Leo's III. (800.)
8. Eingang des Vorhofs (drei Thüren?).

D. 9. Brunnen des Symmachus.
10. Angebliche Stelle der bronzenen Pinie.

F. 11. Eingang zum Vestibulum des Secretarium (Sacristei).
12. Eingang zur Sacristei.
13. Vestibulum der Sacristei, mit Gräbern der Päpste.
14. Sacristei mit Gräbern der Päpste.
15. Eingang zum päpstlichen Palast.
16. Hauptthür der Basilike, mit den silbernen Thürflügeln Honorius I. (Porta mediana argentea.)
17. 18. } Nebenthüren zum Eingang in das Hauptschiff (Porta Romana und Ravennatium?).
19. Thür zum Eingang in das erste Seitenschiff rechts (Porta Guidonea?).
20. Thür zum Eingang in das erste Seitenschiff links.
21. Grabmal Sergius I.
22. Grabmäler Johannes I. († 526) und Johannes II. († 535.)

I. 23. (rechts) Kapelle S. Mariae ad praesepe von Johannes VII. (705.)
24. Altar Vultus Sancti (Sudarii) von demselben.

G. 25. Altar der heil. Jungfrau (später des heil. Gabinius).

K. 26. Vorgebliche Stelle des Baptisterium des Damasus.
27. Oratorium St. Johannis des Täufers (S. Joannis Baptistae ad fontes) von Symmachus (496).
28. Oratorium St. Johannis des Evangelisten von eben demselben.
29. Oratorium des heil. Kreuzes (S. Crucis) von demselben.

30. (links) Oratorium der heil. Lucia von Gregor dem Grofsen.
31. — Oratorium des heil. Leo I. von Sergius I. (687.)
32. Grabmal Hadrians I. (✝ 795.)
33. Oratorium der heil. Jungfrau (S. Mariae de cancellis) von Paul I., mit dessen Grabmal (✝ 767).

L. 34. Ambo des Evangeliums von Pelagius II. (?)
M. 35. Halle vor der Confession und Hauptaltar.
36. Eingang zur Confession.
37. Stufen zum Hauptaltar.
38. Hauptaltar.

N. 39. Stufen zum Bischofsstuhl.
40. Bischofsstuhl (thronus).
41. Sitze für die übrige Geistlichkeit.

Ausbauungen der Hauptmauern und daran stofsende Gebäude.

a. Mausoleum der Anicier (Templum Probi).
b. Kapelle des Erzengels Michael, Vestibulum von c.
c. Mausoleum des Honorius und seiner Gemahlinnen (nachher Oratorium der heil. Petronilla) von Stephan II. (752.)
d. Durchgang zu e.
e. Kirche des heil. Andreas, mit Cantharus, Halle und Treppe, von Symmachus.
f. Obelisk (columna major).
g. Grundmauern des Neronischen Circus.

Nebengebäude.

A. Wahrscheinliche Lage des runden Baptisteriums von Symmachus, erneuert von Leo III.
B. Alter christlicher Gottesacker (Coemeterium fontis S. Petri).
C. Kloster der heil. Johannes und Paulus (Monasterium SS. Joannis et Paulo) von Leo I. (440.)
D. St. Martinskloster (Monasterium S. Martini), von Leo III. hergestellt.
E. St. Stephanskloster ad Catagalla patritia oder ad Catabarbara patritia.

F. Kloster Jerusalem (Monast. Hierusalem) von Stephan II.
G. Gottesacker für die Pilger (Campus sanctus).
H. Kirche des Heilandes (Ecclesia Salvatoris) und Todtenkirche für die Pilger.
I. Hospiz für die Pilger (Hospitium Peregrinorum) mit Oratorium des heil. Peregrinus, und Bad.
K. Diaconie der heil. Sergius und Bacchus.

II.

Beschreibung der Peterskirche des Mittelalters, im Jahr 1506, nach Alfarano und Cancellieri.

Haupttheile.

A. Absis.
B. Kreuzschiff.
C. Hauptschiff.
D. Inneres Nebenschiff rechts (Navis SSmi. Crucifixi)
E. Aeufseres Nebenschiff —
} südlich (links vom Eingange) mit vielen Grabmälern von Päpsten und Cardinälen.
F. Inneres Nebenschiff links
G. Aeufseres — —
} nördlich (rechts vom Eingange).
H. Atrium.
I. Vorhalle der Kirche, oder westliche Halle des Vorhofs.
K. Seitenhalle des Atriums, südlich.
L. Seitenhalle des Vorhofs, nördlich.
M. Vorhalle des Vorhofs.
N. Treppenhöhe oder Vorplatz.
O. Treppe von 35 Stufen, von Paul II. hergestellt, wo die Päpste die Kaiser empfingen.
P. Päpstlicher Palast.
Q. Neue Peterskirche.
R. Vorhalle derselben.
S. Seitenporticus vor derselben.

Anbaue und Nebengebäude.

a. Canonica (Wohnung der Domherren); ehemals St. Martinskloster.

b. St. Stephanskloster (jetzt Kloster der äthiopischen Mönche).
c. Vestibulum von d.
d. Kirche der heil. Petronilla.
e. Sacristrei (früher S. Maria della febbre).
f. Kleineres St. Stephanskloster (Monast. S. Stephani minoris), vomKönig Stephan 1820.
g. Neue Canonica von Nicolaus III. (1277.)
h. Kirche, wahrscheinlich das alte Kloster SS. Joannis et Pauli.
i. Kirche, wahrscheinlich die alte Diaconie SS. Sergius et Bacchus.
(k. Tempel des Probus, zerstört von Nicolaus V.)
l. Alter Kirchhof (Coemeterium fontis S. Petri).
m. Bibliothek der Peterskirche.
n. Sacristei (zweite, in Gebrauch bis auf Julius II.).
o. Kapelle des Cardinals Antonio Cerdano.
p. Kapelle des Cardinals Battista Zeno.
q. Kapelle des Chors von Sixtus IV. (1471).
r. Kapelle des heil. Thomas *).
s. Altes Oratorium ohne Namen.
t. — — — —
u. — — — —
x. Kapelle der Kirche des heil. Ambrosius.
y. Kapelle ohne Namen.
z. Kloster ohne Namen.
aa. Kirche S. Vincenzo.
bb. Alte Kirche des heil. Gregorius.
cc. Stufen des päpstlichen Palastes.
dd. Vorhof von ee.
ee. Kapelle S. Maria della febbre (ehemalige alte Sacristei).
ff. Kirche des Heilandes (Ecclesia Salvatoris) und Pilgerkirchhof.

---

*) Zu r. Nach Alfarano und Cancellieri von Symmachus erbaut. Diefs ist aber ein blofses Mifsverständnifs der Stelle des Anastasius im Leben des Symmachus §. 6. Oratorium S. Thomae Apostoli ex argento (ornavit). Diefs war in dem Kloster des heil. Andreas bei der Kirche der heil. Apostel. Vergl. Vita Steph. V. §. 14. Oratorio S. Thomae sito in monasterio S. Andreae Apostoli juxta Basilicam Apostolorum.

gg. Hospiz für die Pilger.
hh. Kirche S. Apollinaris von Honorius I.
ii. Loggia, von welcher der Papst den Segen ertheilte.
kk. Eingang des päpstlichen Palastes.
ll. Erweiterung der Treppe der Basilike durch Pius II.

A. * 1. Hauptaltar.
* 2. Confession.
* 3. Päpstlicher Sitz (Bischofssitz).
* 4. Sitze der Cardinäle.
B. 5. Zwölf Säulen der Vorhalle der Confession.
6. Osterkerze.
7. Marmornes Evangeliumspult.
* 8. Ehemaliger Altar des heil. Sixtus von Paschal II. (1100.)
9. Altar de Ossibus, vom Cardinal Francesco de' Tibaldeschi.
10. Eingang zu dem kleinen Oratorium hinter der Confession.
* 11. Desſgleichen, mit vielen Begräbnissen.
12. Unbekanntes marmornes Grabmal.
13. Westliche Thür der Basilike, links.
* 14. Oratorium des heil. Leo, mit den Gräbern Leo I. II. III. IV.
* 15. Oratorium des heil. Papstes Hadrianus.
16. Grabmal Urbans II. (✝ 1100.)
17. Oratorium S. Mariae de Cancellis von Paul I.
18. Kapelle der heil. Jungfrau, vom Cardinal Cajetano degli Orsini.
19. Südliche Thür der Basilike, mit vielen Gräbern.
20. Altes Oratorium der heil. Processus und Martinianus (vergl. No. 42.) von Paschalis I. (817).
21. Kapelle der heil. Catharina, vom Cardinal Tiburtino.
22. Oratorium des heil. Moritz (S. Mauritii), wo Kaiser und Kaiserin vor der Krönung eingesegnet und gesalbt werden.
23. Altar des Papstes Sylvester, mit den Gräbern der Päpste Vigilius (✝ 555) und Hadrian IV. (✝ 1159.)

24. Altar des heil. Bartholomäus.
25. Colonna Santa, angeblich aus dem Tempel Salomonis.
26. Altar des heil. Antonius, vom Cardinal Antoniotto Pallavicini.
27. Altar der heil. Lucia, von Gregor I.
28. Privilegirter Altar für die Todenmessen.
29. Altar der heil. drei Könige.
30. Altar S. Joannis ad fontes, von Symmachus.
31. Taufbecken.
32. Altar S. Johannis des Evangelisten, von Symmachus.
33. Altar der heil. Jungfrau.
34. Altar der heil. Anna, von der Genossenschaft der parafrenieri der Cardinäle.
35. Oratorium des heil. Kreuzes (S. Crucis), von Symmachus.
36. Westliche Thür der Basilike, rechts.
37. Zwei unbekannte Altäre.

C.*38. Altar der heil. Jungfrau und des heil. Gabinius, von Gregor III., vereinigt von Eugenius III. (1145), von Innocenz VIII. (1484) neu geschmückt.
39. Chor mit der Orgel darüber.
40. Altar des heil. Pastor, vom Cardinal Orso degli Orsini.
[41*. Scheidelinie (seit Paul III.) zwischen der alten und neuen Kirche (Chiesa vecchia und Chiesa nuova)].
*[42. Neuer Altar der heil. Processus und Martinianus (von Paschal I.) (817) im Kreuzschiff (No. 20) gebaut, mit der ehernen Statue des heil. Petrus].
* 43. [Altar der heil. Jungfrau, versetzt].
44. Altar der heil. Apostel Simon und Judas [Altar des Sacraments seit Paul III.]
45. Altar der heil. Apostel Philippus und Jacobus.
46. Weihwassergefäſse und rechts (d. h. nördlich) Altar der heil. Jungfrau ad columnam.
47. Kapelle des heil. Bonifacius, von Bonifacius VIII. (1294) nach Panvinius früher Altar des heil. Abundius, zuletzt nach S. Caterina benannt.
48. Privilegirter Todtenaltar u. Begräbniſs Leo IX. (✝ 1054).

Nach Panvinius war hier vor Sixtus IV. der Altar SS. Simone et Giuda.

49. Altar der heil. Antonino Abbate [und der heil. Anna, letzterer nach Ugonio erst nach Versetzung von No. 34 *)].

50. Altar des heil. Wenceslaus [und, seit der Versetzung des alten Altars des heil. Erasmus, auch von diesem benannt].

D. 51. Altar des heil. Martialis vom Cardinal Neapolion degli Orsini und Vannozia dei Sabelli mit dem Begräbnifs beider Familien.

52. Unbekannter Altar.

[53. Grabmal Pauls III. vom Cardinal Alexander Farnese].

* 54. Altar SS. Crucifixi mit den Gebeinen der heil. Petronilla.

* 55. Grabmal Bonifacius IV. (✝ 615) und Reuterstatue von Roberto Malatesta.

56. Altar de' Perrerj mit dem Grabmal des Pietro Raimondo Zacosta, Grofsmeister des Hospitaliter-Ordens von Jerusalem.

E. 57. Altar ohne Namen.

58. Altar der heil. Jungfrau von Eugenius IV. (1431) und dem Cardinal Pietro Barbo.

59. Grabmal Eugens IV. (✝ 1447) mit vielen andern Gebeinen.

60. Altar des heil. Evangelisten Marcus von Paul II. (1464).

61. Altar des heil. Nicolaus von Nicolaus V. (1447).

62. Altar des heil. Blasius (S. Biagio) von Poncello degli Orsini.

63. Grabmal Urbanus VI. (✝ 1389) und vieler andern Päpste.

64. Zwei Altäre ohne Namen.

65. Zwei Altäre ohne Namen.

q. 66. Altar der heil. Jungfrau und der heil. Franciscus und Antonio von Padua von Sixtus IV. (1471) und Chor für das Domcapitel.

---

*) Zu No. 49. Nach Panvinius war der Altar an dieser Stelle zuerst dem heiligen Märtyrer Antonius gewidmet, und hiefs im fünfzehnten Jahrhundert S. Brigida.

„ 67. Ehernes Grabmal von Sixtus IV. (✝ 1484).
„ [68. Grabmal Julius II. und des Cardinals Tazio Santorj].
„ [69. Grabmal des Cardinals Franciotti di Ruvere].
70. Grabmal der Königin Carola von Cypern und Jerusalem.
71. Grabmal des Cardinals Bernardo Erulo von Norni.
72. Grabmal des Cardinals Stefano Nardini von Forli.

r. 73. Altar des Apostels Thomas, mit vier Gräbern von Bischöfen vor demselben.
„ 74. Taufbecken und Begräbnifs Innocenz VII. (✝ 1406).
„ 75. Grabmal des portugiesischen Cardinals Pietro Fonseca und des Vicecomes von Mailand Nicolaus.
„ 76. Grabmal des Cardinals Ardicino jun. della Porta.
„ 77. Grabmal des Cardinals Ardicino sen. und des Erzbischofs von Besançon Theobald de Montrouge.

E. 78. Grabmal des Cardinals Christoforo Maron, Bischofs von Isernia in Sicilien.
79. Grabmal Gregors V. (✝ 998).
80. Altar ohne Namen.
81. Grabmal Pius III.
[82. Ehemals Grab Pius V. und Sixtus V.]
[83. Ehemals Grab Adrians VI. dann Julius III.]
84. Grab Pius II.
85. Altar der heil. Andreas und Gregorius von Pius II., welcher die Gebeine des letztern aus dem Oratorium Gregors IV. hierher versetzte.
86. Grabmal der Agnes Colonna.

F. 87. Ehemals Altar der heil. Laurentius und Georg, vom Cardinal Giacomo Cajetano de' Stefaneschi.
88. Altar ohne Namen.
[89. Grabmal Gregors XIII. und Gregors XIV.]
90. Altar der heil. Jungfrau, wohin später die Gebeine Calixtus III. (✝ 1458), Alexanders VI. (✝ 1503) und Urbans VI. (✝ 1389) gebracht wurden [zuletzt Grab Urbans VII.]
91. Ehemals Altar des heil. Tridentius, jetzt eine Steinplatte, worauf mehrere Märtyrer gelitten.
92. Ehemals Altar des heil. Antonius, von Odoneletta de-

gli Amateschi: jetzt eine Steinplatte, worauf die Gebeine der beiden Apostel getheilt wurden.

G. 93. Altar ohne Namen.

94. Kapelle des heil. Aegidius Abb. von Joh. Tomacelli Graf von Sora, Bruder Bonifacius IX. (✝ 1404).

95. Kapelle des heil. Nicolaus III. mit den Gräbern des heil. Nicolaus, Honorius IV. (✝ 1287) und des Cardinal Francesco Buccamuzzo.

*u. 96. Altar der Gregorianischen Kapelle [wohin die Gebeine des heil. Gregors von Nazianz von Gregor XIII. versetzt worden].

97. Altar des heil. Apostels Jacobus vom Cardinal Antonio de' Calvi.

98. Altar des heil. Hieronymus.

99. Altar des heil. Augustinus.

100. Altar des heil. Ambrosius.

101. Altar des heil. Martinus.

102. Altar der heil. Agathe [dann Grab Marcellus II.]

[103. Altar der heil. Lucia, hierher versetzt vom Kreuzschiff No. 29, des ersten Plans und Grab Innocenz IX.]

104. Grab Nicolaus V. (✝ 1455) hierher versetzt.

105. [Altar des heil. Marcus hierher versetzt].

106. [Grab Pauls II. (✝ 1471) hierher versetzt].

*107. Altar des heil. Abundius [dann Gräber Leo X. und Pius IV.]

108. Eingang zur Kapelle des heil. Vincentius [seit der Versetzung der Altäre Kapelle Innocenz VIII. mit Reliquien].

109. [Grab Innocenz VIII. hierher versetzt].

110. Ehemals Altar des heil. Laurentius, nachher marmornes Grabmal eines Papstes.

111. Grabmal des Cardinals Aloisio de' Rosj [dann Pauls IV.]

112. Grabmal des Cardinals Franciotto degli Orsini.

113. Pförtchen.

114. Ehemals Altar S. Mariae ad praesepe.

*115. Altar des Volto Santo, mit dem Schweifstuch und der Lanze.

H. 116. Eherner Pinien-Apfel } die aber wahrscheinlich nie zusammen bestanden. S. Beschreibung.
117. Springbrunnen des Symmachus }
118. Drei Thüren, mit der Mosaik Giotto's das Schiff Petri vorstellend.
*119. Kleine Kapelle mit vielen Reliquien.
120. Grab (Honorius I.?) Otto's II. (und Valentinians III.)
I. 121. Eingang des Palasts, von Julius II. hergestellt.
122. Sala Regia des Palasts, woran westlich die Sixtinische Kapelle, östlich die Sala des Consistoriums (und die Logen Leo's X., südlich die Cap. Paolina, nördlich die Wohnzimmer der Päpste (Stanze)) stofsen.
123. Grabmal Benedict's IV. (✝ 903).
124. Porta Santa des Jubiläums.
125. Grabmal Johannes IX. (✝ 900).
126. Porta Guidonea, über welcher ehemals viele Siegeszeichen hingen.
127. Gräber Stephans V. (✝ 891) und VI. (✝ 897).
128. Porta Romana, mit den Ketten des Hafens von Tunis.
129. Gräber Benedicts III. (✝ 858) und Johannes XIX. (✝ 1033) und Bulle Bonifacius VIII. vom Jubiläum.
130. Porta mediana, mit den ehernen Flügeln von Eugen IV. (1431).
(131. Alte eherne Thüren).
*132. (Ehemals Grab Sergius I., dann) Grabschrift Hadrians I. hierher versetzt.
133. Porta Ravignana, mit den Ketten des Hafens von Smyrna von Sixtus IV. aufgehängt.
134. Marmortafeln, worauf die Namen der Grundstücke eingegraben sind, die Gregor der Grofse für die Lampen der Kirche geschenkt.
135. Grabmal Nicolaus I. (✝ 867).
136. Ort, wo ehemals Gregor der Grofse begraben lag (?).
137. Porta del Giudizio.
138. Grab Johannes VIII. (✝ 882).
139. Grab Johannes XIV. (✝ 984).
(140. Grab Johannes II. und III.)
*141. In diesem Theil des Porticus sind viele Päpste begraben.

ee. 142. Hauptkapelle der ehemaligen Sacristei, wohin das Wunderbild der heiligen Jungfrau della febbre gebracht wurde (Grab Benedicts I.)

143. Altar St. Johannis des Täufers, hierher versetzt (Familie Orsini).

144. Altar des heil. Sebastian, vom Cardinal Christoforo de' Giacobazzi.

145. Altar ohne Namen.

146. Altar, wohin ein Bild der heil. Jungfrau versetzt worden, welches in den Intercolumnien des Porticus war.

147. Eingang zum Porticus.

148. Altar ohne Namen.

M. 149. Altar, ehemals S. Maria in turri, wo der Kaiser unter die Domherren von St. Peter aufgenommen wurde.

150. Wohnung des Archipresbyters der Basilike.

151. Glockenthurm.

(152. Drei eherne Thüren mit den Namen alter Besitzungen des heil. Stuhls?)

c. 153. Altar des heil. Andreas.

154. Altar des Erzengels Michael.

155. Altar der heil. Ursula und ihrer Gefährtinnen.

d. 156. Eingang nach St. Petronilla.

157. Altar des Heilandes, genannt de abundantia, vom Cardinal Tomaso degli Orsini und dem Grafen Neapolion.

158. Kapelle der heil. Annunciata von Maria de Conti.

159. Kapelle ohne Namen mit vielen adlichen Begräbnissen.

160. Ehemals Kapelle der heil. Petronilla und Grab der Kaiserin Agnes.

161. Kapelle ohne Namen.

162. Eingang zur Sacristei, früher der Kapelle der S. Maria della febbre.

163. Kapelle ohne Namen.

164. Altar des heil. Johannes Chrysostomus.

165. Nonnenkloster.

e. 166. Durchgang.

167. Kapelle ohne Namen.

*168. Kapelle der heil. Lambert und Servatius, vom Domherrn

herrn Georgio de' Cesarini, wohin die Gebeine des heil. Johannes Chrysostomus versetzt wurden — Begräbnifs der Domherren von St. Peter.

*169. Kapelle S. Anna mit der Kathedra des heil. Petrus.
170. Kapelle der heil. Andreas und Jacobus des Aelteren.
171. Altar der heil. Jungfrau della febre.
172. Altar des Crucifixes.
173. Kapelle der Dreifaltigkeit.
174. Obelisk.

B.

Die Peterskirche des Mittelalters.

(S. Pietro in Vaticano auch S. Pietro Maggiore).

Summa Petri sedes haec est sacra principis aedes,
Mater cunctarum decor et decus ecclesiarum:
Devotus Christo qui templo servit in isto
Flores virtutis capiet fructusque salutis.

Das Ansehen und der Ruhm der Peterskirche waren mit dem Ansehen und der Macht der Päpste gestiegen. Die Zahl der Pilger, die schon in frühen Zeiten jährlich aus allen Theilen der christlichen Welt nach Rom kamen, um an dem Grabe des heiligen Petrus ihr Gebet zu verrichten, hatte sich schon vor der Einführung des Jubiläums im Jahr 1300 durch Bonifacius VIII. ungemein vermehrt. Alle mufsten vor dem Eintritt in dieselbe das apostolische Glaubensbekenntnifs ablegen, und erhielten vor der Rückkehr in ihr Vaterland, um daselbst die Erfüllung ihres Gelübdes zu beweisen, die in Blei geprägten Bildnisse der Apostel Petrus und Paulus. Es kann die grofse Zahl der Pilger im Mittelalter darthun, dafs, ungeachtet nur eine Kleinigkeit für diese Denkmünze bezahlt wurde, doch die jährlichen Einkünfte davon, die Innocenz III. dem Domcapitel überliefs, sehr beträchtlich waren. Noch weit bedeutender waren die am Grabe der Apostel dargebrachten Geschenke.

Die Kaiserkrönung geschah seit Carl dem Grofsen jederzeit in der Peterskirche, wenn nicht besondere Umstände

eine Ausnahme verlangten. In ihr wurde (wie noch jetzt in der neuen) der Papst gekrönt, und legte nach seiner Thronbesteigung den Eid ab, die Glaubenssätze der Kirche zu erhalten, welcher darauf schriftlich in alle Länder der christlichen Welt versendet wurde. Im Porticus der Peterskirche empfingen die Päpste die ihnen von fremden Ländern ertheilten Tribute. In der Peterskirche wurden die päpstlichen Bannflüche, so wie die Lossprechungen verkündet. Die Bischöfe und die Statthalter in den Städten und Provinzen des Kirchenstaats legten ihren Eid am Altare des heiligen Petrus ab. Auch erhielten die Civil- und Criminalrichter der Stadt Rom in der Peterskirche ihren Gehalt.

Achthundert und sechs Jahre nach der Krönung Carls des Grofsen verschwand die alte Constantinische Basilike von der Erde, nachdem hundert Jahre vorher der erste Stein zum Bau der neuen gelegt war. In der Zwischenzeit hatte sie, wie alle übrigen Kirchen, ihr Aussehen bedeutend verändert. Bald nach der Epoche, die wir so eben beschrieben haben, plünderten die Saracenen zweimal die Basilike. Leo IV. wandte Alles an, um die goldenen und silbernen Kostbarkeiten, welche geraubt waren, durch ähnliche zu ersetzen. Noch im neunten Jahrhundert aber sehen wir die einst unermefsliche Pracht der Kirche immer mehr und mehr verschwinden: die Sorgfalt der Päpste ist seitdem mehr auf Erhaltung des Unentbehrlichen als auf Schmuck und Zierde gerichtet. Im Jahr 1167 litt der Vorhof und die Vorderseite der Kirche bedeutend durch die Belagerung des Vaticans von dem Heere Friedrichs I.; um so bedeutender waren daher die durchgreifenden Herstellungen der drei ersten Päpste des dreizehnten Jahrhunderts, Innocenz III., Honorius III. und Gregors IX. So wie die christliche Malerei und Sculptur sich in Italien aufschwang, füllte sich die Peterskirche mit einer Menge Monumente und Verzierungen von Marmor, so wie mit Gemälden. In dieser Epoche sind die Bauten und Herstellungen Martins V. und Pius II. im fünfzehnten Jahrhundert die bedeutendsten. Der letztere änderte das Ansehen der Kirche dadurch, dafs er die allenthalben ohne Regel zerstreuten Grabmäler von Päpsten und

Cardinälen längs der rechten Seitenmauer der Kirche aufstellen liefs. Die Zahl der Altäre, Kapellen und Nebengebäude hatte sich bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ins Unglaubliche vermehrt, und damit eine Menge neuer historischer und religiöser Merkwürdigkeiten sich an sie geknüpft.

Indem wir den schon oben erwähnten Plan Alfarano's mit den Berichtigungen Cancellieri's zum Grunde der Beschreibung der Basilike des Mittelalters legen, ist es nöthig, vorher zu bemerken, dafs derselbe eigentlich eine Darstellung des Zustandes giebt, worin die Kirche in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sich befand. Paul III. nämlich hatte die vordere Kirche durch eine Mauer von dem Reste, wo gebaut wurde, absondern lassen: in diese waren schon seit Julius II. die wichtigsten Altäre der hinteren Kirche versetzt, und sie hiefs la chiesa vecchia. Die beibehaltenen Nummern des Plans geben also diese Versetzungen an, die mit dem Jahr 1506 anfangen. Aber auch vieles gar nicht mehr Vorhandene, ja selbst Zweifelhafte, ist in ihnen aufgeführt. Was nun davon vor das Jahr 800 fällt, ist hier eingeklammert, auch das Zweifelhafte als solches bezeichnet. Was aber die Versetzungen und hinzugekommenen Denkmäler von 1506 bis 1589 (und in einer neuern Ausgabe bis 1592) betrifft, so sind diese mit viereckten Klammern ausgeschieden. Das Uebrige also giebt eine möglichst treue Ansicht der Kirche im Jahr 1506.

Porticus.

Wir haben in der Einleitung des **Porticus** mit Marmorsäulen gedacht, welcher von der Porta S. Petri nach dem Petersplatze führte. Berichterstatter des sechzehnten Jahrhunderts wollen wissen, dafs sein Dach mit Blei gedeckt gewesen sei. Aber lange vor ihnen war er verschwunden: man kann mit Fea annehmen, dafs ihn der Kaiser Heinrich IV. im Jahre 1082 zerstörte.

Petersplatz.

Auf dem Platze standen zwei kleine Kirchen in geringer Entfernung von einander, S. **Gregorio** und S. **Maria de' Vergari**. Die letzte, welche der Wohnung der Penitenzieri gegenüber lag, ist merkwürdig, weil hier die päpstlichen Sänger — von der virga

oder Ruthe, welche der erste unter ihnen (primicerius) bei der Messe trug, virgarii genannt — am Tage der grofsen Litaneien dem Papste ein Ruhebett (lectum) nach alter Sitte bereiteten. Beide wurden unter Pius IV. um das Jahr 1559 niedergerissen.

Neben der Kirche der Sänger sah man im zwölften Jahrhundert noch die Porphyrwanne von dem Brunnen, welchen Symmachus auf dem Platze hatte anlegen lassen. Sie wurde nach Petrus Mallius am Osterdienstage bei der Salbung mit dem heiligen Oel gebraucht. Die Treppe (O) hatte 35 Stufen, in fünf Abtheilungen, nach der neuen Anlage derselben von Pius II., der am Fufse zu beiden Seiten die Bildsäulen der Apostel Petrus und Paulus aufstellte, die jetzt am Anfange der Treppe der neuen Peterskirche stehen. Auf der Terrasse (N) wurden fortdauernd die Kaiser von den Päpsten empfangen. Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hatte Sixtus IV. an der rechten Seite dieser Terrasse, zum Behuf der öffentlichen Ertheilung des päpstlichen Segens, eine Loggia errichtet, welche Alexander VI. vollendete. Sie hatte drei Bogen, und so sieht man sie auf Raphaels Gemälde vom Brande des Borgo angedeutet.

Treppe.

Der Treppe gegenüber stand links das Archipresbyterium oder die Wohnung für den Erzpriester der Kirche, rechts ein Glockenthurm: zwischen beiden war der Eingang in die Vorhalle. Petrus Mallius sagt: „hier standen die ehernen Thüren, auf welchen die Namen der dem päpstlichen Stuhle von Carl dem Grofsen geschenkten Städte und Länder mit silbernen Buchstaben eingegraben waren, wie wir selbst gesehen, und oft mit den Brüdern (Chorherren) gelesen haben," fügt er hinzu: also doch wohl nur in Abschrift? Oder waren die Thüren nur erst zu seiner Zeit bei dem Brande der Marienkirche im Kriege mit Friedrich I. zerstört? Es ist aber merkwürdig, dafs der damaligen Gefahr und wirklichen Beschädigung dieses Theils der Peterskirche gar keine Erwähnung in dem Werke des Mallius geschieht. Zwischen diesen Thüren standen vier Pfeiler, und an jeden Pfeiler lehnte sich eine Säule von Granit. Diese Säulen befinden sich

Archipresbyterium (150).

Eherne Thüren (151).

gegenwärtig an der Aqua Paola, aber mit modernen Kapitälen: weil auf einem ihrer ehemaligen Kapitäle das Bildnifs Hadrians war, so hat man vermuthet, dafs sie an dem Grabmal dieses Kaisers gewesen. Den Glockenthurm liefs Leo IV. im neunten Jahrhundert erbauen, und Flavio Biondo rühmt ihn wegen seiner besondern Schönheit. Auf dem Gipfel desselben sah man einen Hahn von Metall, den man noch in der Sacristei der Peterskirche aufbewahrt. Der Thurm wurde am Petersfeste erleuchtet, und von dieser Sitte hat die Erleuchtung der Kuppel der heutigen Peterskirche an diesem Tage ihren Ursprung. Das Archipresbyterium an der linken Seite des Eingangs scheint sehr oder ganz verfallen gewesen zu sein.

Glockenthurm. (151).

An das Archipresbyterium nach der Vorhalle zu war die kleine Kirche inter turres, oder S. Maria in turre oder de laborario angebaut worden *): der Kaiser Friedrich I. zerstörte sie im Jahre 1167, als er nach achttägiger Belagerung die Kriegsvölker Alexanders III. durch angelegtes Feuer zur Uebergabe der Peterskirche zwang. Denn es brannten dabei nicht allein die Hallen des Vorhofs ab, sondern die Basilike selbst gerieth in grofse Gefahr vom Feuer ergriffen zu werden.

S. Maria in turre.

In jener Kirche wurden die Kaiser vor ihrer Krönung zu Domherren von St. Peter gemacht, und leisteten der Kirche und dem päpstlichen Stuhle den Eid der Treue und des Schutzes. Nach Ablegung dieses Eides fragte der Papst den Kaiser dreimal, ob er den Frieden mit der Kirche erhalten wolle, und nachdem er dasselbe eben so oft mit Ja beantwortet, erhielt er von dem Papste den Friedenskufs, und zwar zur Bezeichnung des Kreuzes, auf die Stirn, beide Wangen, den Mund und das Kinn, welches letztere bartlos sein mufste. Hierauf bejahte der Kaiser dreimal die Frage des Papstes, ob er Sohn der Kirche sein wolle, und wurde dann von dem Papste umarmt und mit dem Mantel dessel-

---

*) Nämlich nach der gewöhnlichen Meinung: mit vollkommener Gewifsheit läfst sich der Platz dieser Kirche nicht bestimmen. Einige sind der Meinung gewesen, sie habe dem Archipresbyterium gegenüber bei dem Glockenthurm gestanden.

ben bedeckt. Der Kaiser küfste dagegen den Papst auf die Brust.

Kapelle (149). Nach der erwähnten Zerstörung der Kirche wurden diese Feierlichkeiten in einer Kapelle vorgenommen, die man für einen Ueberrest derselben hielt, und die noch bis zur Zeit Pauls V. vorhanden war. In derselben war ein altes Marienbild und die Bildsäulen der Apostel Petrus und Paulus, welche nachmals das Kapitel der Peterskirche den Camaldulensern auf Monte Corona bei Frascati schenkte. Die Kapelle war aber auch ohne Zweifel im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts ganz verlassen; denn Ugonio sagt, man habe zuletzt zu jener Feierlichkeit einen Altar besonders aufgerichtet.

Vorhof. Von dem vierfachen Säulengang, welcher den Vorhof einschlofs, war nur noch die Halle vor dem Eingange der Kirche vorhanden; wahrscheinlich waren die übrigen nach ihrer oben erwähnten Zerstörung durch Kaiser Friedrich I. nie wieder hergestellt worden. In der Mitte des Vorhofs stand noch das Brunnendach des Symmachus, obgleich der Brunnen selbst schon lange nicht mehr flofs. Dieses Dach war von Bronze und ruhte auf acht porphyrnen Säulen. Petrus Mallius beschreibt es folgendermafsen: „Die Porphyrsäulen tragen Marmorplatten mit Greifen (in erhobener Arbeit?), darüber ist ein kostbarer eherner Himmel mit Blumen und vergoldeten Delphinen, aus welchen das Wasser fliefst (flofs). In der Mitte des Cantharus aber steht die eherne Pinie, die einst die Oeffnung des Pantheon mit einem Werke von vergoldetem Erze verschlofs. In dieser Pinie steckte eine bleierne Röhre, welche das Wasser der Aqua Sabbatina hierher leitete, von welchem ein anderer Theil nach dem Bade neben den Obelisken (Agulia) flofs. Hier aber strömte das Wasser aus den Löchern der Schuppen des Pinienapfels.“ Den Pinienapfel und zwei Pfauen sieht man jetzt an dem Brunnen des Gartens des Belvedere: an jenem ist aber keine Spur von Löchern zum Ausströmen des Wassers sichtbar. Pompeo Ugonio äufsert die Vermuthung, dafs von zwei Gefäfsen, die man noch bis 1572 in dem Vorhofe der Peterskirche sah, einem bronzenen

Cantharus des Symmachus.

und einem porphyrnem, das eine zu jenem Brunnen gedient hatte, ohne Zweifel das bronzene; denn das porphyrne war gewifs das vom Platz hereingebrachte, von Symmachus stammende, das wir oben erwähnt haben. Grimaldo giebt in seinem oben erwähnten handschriftlichen Werke über die Peterskirche (Cap. 1.) folgende merkwürdige Beschreibung: „Das Wasser flofs oben aus der Spitze des Pinienapfels und rings umher aus den Schuppen desselben in viereckte künstlich gearbeitete antike Gefäfse, welche zwischen den Säulen standen: an jedem derselben waren zwei Greifen gehauen und zwischen ihnen ein Köcher; eins derselben habe ich unter einem Gewölbe des neuen Pflasters aufbewahren lassen (wo es also noch liegt?). Auf der einen Säule sah man das Bild eines Kaisers gehauen (also wohl wie an den Porphyrsäulen, die Pius VI. in das Cabinet neben der Bibliothek bringen liefs?), an einer andern war eine ähnliche Figur gewesen, aber abgenommen. Die Pfauen (welche Innocenz III. den Bürgern von Viterbo mit der ehernen Pforte zugleich wieder abforderte) standen auf dem Gebälk der Säulen. Der Fries war mit griechischen Kreuzen ausgehauen; darüber waren vier Tauben, unter den Armen des Kreuzes trinkende Drachen und andere Zierrathen. Ueber dem Gebälk war die bogenartig gewölbte eherne Decke mit dem Bildnifs Christi; an den Winkeln standen vier Delphinen, durch die das Regenwasser herablief. Sie waren von marmornen Lämmern mit dem Brodkorb, Christi Sinnbild, getragen. Als unter Paul V. der Pinienapfel weggebracht wurde, um die neue Vorderseite der Kirche aufzuführen, fand man in gerader Linie unter dem Scheitelpunkt der Bögen der Decke, unmittelbar unter dem Pinienapfel, drei grofse Bleiröhren, jede 1 Pfund Wasser nach heutiger Rechnung führend, die ohne Zweifel von der Höhe des vaticanischen Gartens und Buschwerks Wasser hierher leiteten.“ Auch einige Delphine liefs Grimaldo mit den Pfauen nach dem Belvedere bringen; sie sind aber nicht mehr vorhanden.

Grabmäler im Vorhof.

Unter den vielen Grabmälern im Vorhofe sah man das von Kaiser Otto II., aber zerstört, an der Halle gegen Morgen. Neben ihm war eine Ka-

pelle mit einer marmornen Tafel, worauf die Namen der in ihr begrabenen Heiligen geschrieben waren. Der Deckel des Grabmals selbst war die antike Wanne von Porphyr, welche in der heutigen Peterskirche zum Taufgefäfs dient. Ueber demselben sah man ein altes Mosaik, den Heiland zwischen den heiligen Petrus und Paulus vorstellend, welches gegenwärtig in den vaticanischen Grotten aufbewahrt wird.

Halle vor der Kirche.

In der Mitte des Säulenganges an der Vorderseite der Kirche war eine antike Thür von Bronze, nach der Vermuthung des Pompeo Ugonio dieselbe, welche, wie Anastasius bemerkt, Adrian I. für die Peterskirche aus Perugia nach Rom bringen liefs. Wir haben gesehen, dafs sie wahrscheinlich ursprünglich am Eingang des Atriums stand: es begreift sich, dafs sie bei dessen Verfall hierher versetzt wurde. Bei dem Kriege Friedrichs I. hatten die Bürger von Viterbo sie weggeführt, Innocenz III. forderte sie ihnen wieder ab. Bei ihr stand die noch in den Grotten erhaltene Bildsäule des heiligen Petrus von weifsem Marmor, unter einem auf zwei porphyrnen Säulen ruhenden Tabernakel. Am Petersfeste ward sie, wie jetzt die eherne, mit dem päpstlichen Schmucke angethan: man pflegte ihr auch wie dieser den Fufs zu küssen, eine Ehre, die ihr noch jetzt in den vaticanischen Grotten erwiesen wird.

Der Porticus vor der Kirche selbst war zuerst von Gregor IV. erneuert und mit neuen Mosaiken ausgeschmückt *). Im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts hatte ihn Honorius III., wohl in Folge der 50 Jahre früher durch Friedrich I. erfolgten Beschädigung, zugleich mit der Vorderseite hergestellt. Sein Nachfolger Gregor IX. hatte ihn verziert: von dieser Zeit sah man hier noch ein Mosaik, die heilige Jungfrau mit den Aposteln Petrus und Paulus vorstellend, jetzt in den Grotten aufbewahrt. Am berühmtesten aber war das unter dem Namen des Navicella bekannte Mosaik von Giotto, welches man jetzt in der Halle der neuen Peterskirche

*) Anast. Greg. IV. §. 34. in fronte paradisi ecclesiae principali musivo cuncta, quae a priscis temporibus in eodem pariete erant diruta, velocitate nimia pingere ac restaurare decrevit.

sieht. Zuletzt hatte Martin V. die Halle herstellen und ausmalen lassen.

Aus diesem Porticus kam man zur Linken in eine an der Stelle der alten Sacristei im neunten Jahrhundert von Gregor IV. erbaute Kapelle. Sie hiefs zuerst Oratorium S. Gregorii, sacellum Gregorianum, weil Gregor IV. hier die Gebeine Gregors des Grofsen von dem benachbarten Orte, wo sie vorher lagen, hergebracht und einen Altar darüber errichtet hatte *): damals aber ward sie S. Maria della febbre genannt, ein Name, den sie erhalten seit der dem heiligen Andreas gewidmete Rundbau, worin das unter diesem Namen bekannte Marienbild stand, in die Sacristei der Peterskirche verwandelt worden war. Hier ward der Papst als Bischof consecrirt, wenn er nicht schon Bischof gewesen war. In der Halle des Secretariums, als in der Halle vor der Kirche, waren auch in dieser Epoche mehrere Päpste begraben An der rechten Seite des Porticus war der Eingang zu einer Treppe des päpstlichen Palastes.

S. Maria della febbre.

Sechs Eingänge führten in die Kirche mit ıbegriff der heiligen Thür, die nur zur Zeit des ıbiläums eröffnet wurde. Die silbernen Thüren des onorius waren im Jahr 846 unter Sergius II. bei der ünderung der Peterskirche von den Saracenen verloren gengen. Sie wurden aber von des Sergius Nachfolger Leo IV. rch andere ersetzt, die mit Silberplatten belegt waren, f denen sich Darstellungen in halberhobener Arbeit beden. Anastasius aber weifs nichts davon, dafs auf ihnen e die Neuern sagen) die Acte der Zurückgabe der päpstıen Provinzen von Carl dem Grofsen eingegraben war, che dieser von den Longobarden wieder erobert hatte: st also wahrscheinlich eine Verwechselung mit den oben aführten ehernen Thüren. Petrus Mallius sagt: „wir hen die Porta argentea gesehen.“ So viel ist gewifs,

Sechs Kirchthüren.

Anast. Greg. IV. No. 6. Ed. Vign. p. 11. Corpus B. Gregorii ..... ex loco, sepultum quo prius fuerat, tulit et non longe b eo in alium noviter constructum infra ecclesiam B. Petri postoli summo honore perducit.

daſs sie später nicht vorkommt. Vor derselben bezeichnete, nach diesem Gewährsmann, ein runder porphyrner Stein die Grabstätte des ehrwürdigen Beda: aus Ehrfurcht (sagt er) gingen unsre Vorfahren gar nicht darüber her. Wann und auf welche Weise auch die zuletzt erwähnten Thüren verloren gingen, ist nicht bekannt. Seit dem fünfzehnten Jahrhundert sah man hier die bronzenen Thüren Eugens IV., die jetzt noch an dem Haupteingange der Peterskirche stehen, bei deren Beschreibung das Weitere über sie vorkommen wird. Durch die Hauptthür hielt der Kaiser seinen Einzug zur Krönung. Er warf sich vor seinem Eintritte auf die Knie, während der Cardinal-Bischof von Albano ein Gebet über ihn sprach.

Beda's Grab.

Die nächste Thür rechts von der mittleren führte den Namen Porta Romana, weil durch dieselbe die Einwohner von Rom einzugehen pflegten. Es folgte darauf die Porta Guidonea, durch welche die Führer (guide) die Pilger einführten, um ihnen die Merkwürdigkeiten der Kirche zu zeigen. Darauf folgte die Porta santa, welche sehr klein war, bis Sixtus IV. sie vergröſsern lieſs. Zur Linken folgte nach der mittelsten Thür zuerst die Porta Ravignana, oder Ravennata, so genannt, weil sie der Eingang war für die Einwohner der Città de' Ravennati, oder des jetzigen Trastevere. Ueber dieser wurden unter Sixtus IV. nach der glorreichen Einnahme des Hafens von Smyrna durch den Cardinal-Legaten Oliviero Carafa, den jener Papst mit 24 Galeeren gegen die Türken gesandt hatte, die Ketten womit jener Hafen gesperrt war, aufgehangen. Als daher Carl V. sich des Hafens von Tunis bemächtigt hatte, sandt er die Ketten desselben nach St. Peter, wo sie über de entsprechenden Thür der andern Seite, der Porta Roman als Trophäen der Christenheit aufgehängt wurden. Die sieht man noch über der Thür des Archivs der Peterskirch Die zweite Thür zur Linken hatte, seitdem die Begräbnis in den Kirchen in Gebrauch gekommen waren, den Nam Porta del Giudizio erhalten, weil die Leichen durch sie h eingetragen wurden.

Die Mosaiken an der Vorderseite der Kirche soll Gregor IV. haben erneuern lassen: die oben angeführte Stelle des Anastasius spricht aber nur von den Mosaiken in der Halle; diejenigen, welche man in spätern Zeiten und bis zur Zerstörung der Kirche sah, waren unter Gregor IX. in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts verfertigt. Sie stellten den Heiland vor zwischen der heil. Jungfrau und dem heil. Petrus, die vier Evangelisten unter den symbolischen Bildern der Apocalypse, und andere Gegenstände. Sechs Fenster in zwei Reihen, je drei und drei, jedes 22 Palm hoch und 14 breit, nebst einem runden Fenster im Giebel, ließen das Licht von hier in die Kirche.

Vorderseite.

Daſs die vergoldeten Dachziegel Honorius I. die Plünderung der Saracenen überlebt haben, ist nicht wahrscheinlich: gewiſs ist aber nur, daſs sie im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert längst nicht mehr da waren. Das Ganze war damals mit Ziegeln von Blei und Thon gedeckt: unter den letzteren fanden sich zwei mit Theodorichs Namen, die wir schon oben erwähnt haben; auf den Bleiziegeln beweisen die Namen Alexander III., Innocenz III., Cölestin III. und Benedict II. die von diesen Päpsten unternommenen Ausbesserungen.

Im Innern der Kirche sah man den bloſsen Dachstuhl, wie in St. Paul: die Balken waren aber so gut erhalten, daſs sie bei Abtragung der Kirche für das Dach des Farnesischen Palastes verwandt werden konnten. Die Säulengänge der vordern Kirche und des Querschiffs standen noch unverändert, wenn anders die Pfeiler, mit welchen jene nach dem Querschiff zu endigten, schon zu Carls des Groſsen Zeiten da waren. Alfaranus giebt im Hauptschiff 44 Säulen an, 22 in jeder Reihe, also eine weniger als 1000 Jahr früher Gregor von Tours. An dem vier Palm breiten Vorsprung des Gesimses im Hauptschiff war ein Geländer angebracht, wahrscheinlich auch an der Vorderseite hergehend, so daſs es einen zusammenhängenden Umgang bildete. Von der Marmorbekleidung der Wände sah man noch 1590 einige Spuren in der Nähe des Altars vom Volto santo, rechts vom Haupteingange. Da

Inneres der Kirche.

die Säulen von verschiedenen Gebäuden des Alterthums genommen waren, so hatten die Säulenfüſse und Capitäle ungleiche Form und Gröſse. Das Säulengebälk, aus dem die Stufen der heutigen Confession der Peterskirche verfertigt worden sind, bestand ebenfalls (wie oben erwähnt) aus Ueberresten von antiken Gebäuden. Auf einem von den Säulenfüſsen las man den Namen des Kaisers Galienus.

Fenster.

Die Fenster hatten Scheiben, wie früher von buntem, so damals von weiſsem Glase. Der Fuſsboden des Symmachus war zu verschiedenen Zeiten erneuert worden, und den gewöhnlichen Fuſsböden der alten römischen Kirchen gleich. Eine runde Porphyrplatte (rota porphyretica) auf dem Boden des Hauptschiffs, etwa in der Mitte desselben, bezeichnete den Ort, auf welchem von einem Cardinal-Bischof ein Gebet über den Kaiser gesprochen wurde, nachdem derselbe in der Capelle S. Gregorio die Domherrenkleidung abgelegt, und sich mit dem kaiserlichen Ornate geschmückt hatte.

Wandgemälde.

Die Mauer über den Säulen des mittlern Schiffs war ganz mit Bildern bedeckt. Zwischen dem Gesimse und den Fenstern, deren eilf auf jeder Seite standen, lieſs nämlich der Papst Formosus, um das Jahr 897, in zwei Reihen auf viereckigen Feldern Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, den Besuch der Engel bei Abraham, das Opfer Isaaks u. s. w., malen. In den Räumen zwischen den Fenstern waren von gleicher Höhe mit denselben Figuren von Heiligen und Engeln, alle gemalt bis auf einen Engel, den Giotto in Mosaik gearbeitet hatte *). Unter den erwähnten Vorstellungen aus dem alten und neuen Testamente lieſs Nicolaus III., gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts, die Brustbilder der Päp-

*) Auch von den zwischen den Fenstern befindlichen Gemälden waren wahrscheinlich mehrere von Giotto, welcher nach Vasari Malereien in der Peterskirche verfertigte. Er erhielt nach dem erwähnten Schriftsteller den Auftrag, hier Geschichten aus dem alten und neuen Testamente, ohne Zweifel an die Stelle der unter Formosus verfertigten, zu malen. Es finden sich aber keine Nachrichten, ob dieſs Unternehmen unterblieb

ste malen, von dem heil. Petrus an bis auf seine Zeit. Die Mauern der Seitenwände waren sehr reich mit Marmor bekleidet, von welchem Schmuck man noch in spätern Zeiten Ueberreste sah.

Altäre.

Die Zahl der Altäre aufser dem Hauptaltar hatte sich bis auf zwanzig vermehrt, die in den verschiedenen Schiffen der Kirche vertheilt waren, wie der Plan des Alfarano zeigt. Eine Reihe von Kapellen hatte an beiden Seiten die Mauer durchbrochen und die Basilikenform zerstört.

Grabmäler.

Unter den Grabmälern vieler Päpste und Cardinäle sah man an der rechten Seitenwand das von Innocenz VIII. (109), von Pollajuolo, und das Pauls II. (106) mit erhabener Arbeit; an der linken das des Cardinals Bernardo Eruli (71), mit vielen Sculpturen geschmückt, und die Denkmäler Pius II. (84) und Pius III. (81), die jetzt in S. Andrea della Valle stehn. Von den drei zuvor erwähnten sieht man das erste gegenwärtig in der neuen Peterskirche, und von den beiden andern werden noch die Sculpturen in den vaticanischen Grotten aufbewahrt.

Chor und Orgel.

Im mittlern Schiffe, vier Säulen weiter vor dem grofsen Bogen, liefs Calixtus III. um das Jahr 1460 ein Chor errichten, auf dem eine Orgel stand (39). Er ward von sechs porphyrnen Säulen getragen. Unter dem Bogen selbst hing noch das Kreuz, welches mit 1380 Lampen erleuchtet wurde. Links bei dem Eintritt in das Querschiff aus dem mittlern Schiffe stand der Ambo des Pelagius (7), neben demselben ein Leuchter für die Osterkerze (6). Diesem gegenüber sah man jetzt eine der Säulen von der alten Confession, von der es damals

---

oder vielleicht zum Theil ausgeführt wurde. Ganz kann es nicht ausgeführt worden sein, weil jene Bilder, die Formosus malen liefs, bei Zerstörung der Kirche als noch vorhanden erwähnt werden. In der Sacristei der heutigen Peterskirche werden noch einige Bilder von Giotto aufbewahrt, die sich in der alten Kirche befanden. Von diesen das Weitere in der Folge.

aber hiefs, dafs es diejenige sei, an die sich Christus bei der Predigt im Tempel gelehnt habe. Sie ist noch in der heutigen Peterskirche zu sehn. Näher dem Hauptaltar stand rechts ein Altar (9), de ossibus Apostolorum genannt, weil in demselben in frühern Zeiten der Stein aufbewahrt wurde, auf dem, zufolge der Sage, der heil. Sylvester die Körper der heil. Apostel Petrus und Paulus theilte. Unweit vom Hauptaltar stand auch die — nachher nach No. 108. versetzte — Kapelle Innocenz VIII., der hier die eiserne Spitze der Lanze niederlegte, womit des Heilands Seite durchstochen sein soll. Bajazeth hatte ihm diese Reliquie zugesandt, die nach der Versetzung in der Kapelle des Volto Santo aufbewahrt wurde. In Beziehung hierauf gab man der Statue jenes Papstes an seinem Grabmal (109) eine Lanzenspitze in die Hand.

Kreuzschiff. Unter mehreren Altären und Kapellen, welche an der Morgenseite des Kreuzschiffs standen, verdient besonders die Kapelle des heil. Mauritius (22) Erwähnung. Sie stand im Kreuzschiff an dem Pfeiler der zweiten Säulenreihe links vom Haupteingange. In dieser Kapelle wurde dem Kaiser, nachdem derselbe am Grabe des heil. Petrus unter dem Gesange der Litaneien gebetet, von dem Cardinal-Bischof von Ostia der rechte Arm und die Schulter gesalbt. Nach dieser Feierlichkeit erfolgte die Krönung, gewöhnlich zwar vor dem Hauptaltar, jedoch zuweilen auch in der Kapelle des heiligen Mauritius. In dem letzten Falle wurden die kaiserlichen Insignien von dem Hauptaltar hergebracht, von dem sie jederzeit als von dem Altar des heil. Petrus genommen werden mufsten

An der Abendseite des Querschiffs, neben einer Thür, der Tribune zur Linken, hatte Leo IV. die Kapelle des heil. Leo I., die Sergius I. errichtet, erneuert, und war selbst darin mit Leo II. und III. von Paschal II. (1100) bestattet. In ihr sah man das alte Marienbild aus der Zeit Paschal I., welches jetzt in der Gregorianischen Kapelle aufbewahrt wird.

In der anstofsenden Kapelle Hadrians I. wurde die oben beschriebene Cathedra oder der Stuhl aufbewahrt, welcher dem heil. Petrus zum bischöflichen Sitze gedient haben soll. Dem Feste, welches noch jährlich zu Ehren der Besitznahme des römischen Stuhls vom heil. Petrus gefeiert wird, pflegten in älteren Zeiten die Päpste auf dieser Cathedra sitzend beizuwohnen.

Neben der andern Thür des Querschiffes, rechts von der Kapelle des heil. Kreuzes von Symmachus, stand ein Altar der heil. Jungfrau, der den Beinamen de Praegnantibus führte, weil ihn vorzüglich schwangere Frauen zu besuchen pflegten.

An der rechten Seitenwand des Querschiffs stand noch die von Symmachus erbaute Kapelle, S. Giovanni Battista in Fonte genannt: ihr zur Rechten war der Altar Johannes des Evangelisten, ebenfalls von Symmachus errichtet. Der damalige Taufbrunnen stand vor demselben, und galt für den des Damasus, dessen Inschrift über seine Austrocknung des Kirchhofs man damals hier, oder vielmehr an der Wand daneben, eingemauert sah.

An der linken Seitenwand des Querschiffes, zur Linken der Kapelle S. Maria de Cancellis, stand die Kapelle der heil. Processus und Martinianus (20), welche von Paschal I. um das Jahr 817 erbaut wurde.

Neben dem Hauptaltar führten auf beiden Seiten sieben porphyrne Stufen in die Tribune. Vor derselben bildeten zwölf gewundene Säulen von weifsem Marmor *), die in zwei Reihen, sechs auf jeder Seite, standen, einen Porticus. Nur der Raum gerade vor dem Altar war offen, Die Zwischenräume der äufsern Säulen waren mit einem metallnen Gitter verschlossen. Ueber dem Gebälke dieser Halle hatte Leo IV., nach der Plünderung

Tribune.

*) Diese Säulen sollten nach der damaligen Sage im Tempel zu Jerusalem gewesen, und von Constantin dem Grofsen nach Rom gebracht worden sein. Acht derselben sieht man gegenwärtig an den Pfeilern der grofsen Kuppel und zwei an der Kapelle des heil. Sacraments. Man vergleiche oben die Beschreibung dieser Halle.

der Saracenen, Bildsäulen von Silber aufstellen lassen, welche den Heiland, zwei Engel, die zwölf Apostel und mehrere andere Heilige vorstellten.

Die Schlüssel zum Grabe des heil. Petrus überschickten nach alter Sitte die Päpste Königen und Fürsten als Geschenk von gröfster Bedeutung. Um den Werth desselben noch zu erhöhen, wurden sie mit einigen Feilspänen von den Ketten der Apostel Petrus und Paulus angefüllt.

Hauptaltar. Den Hauptaltar hatte Calixtus II. erneuert. Bei der damaligen Einweihung am Tage der heil. Jungfrau im Jahr 1122 ertheilte der Papst Allen, die diesen Altar besuchen würden, auf drei Jahre Indulgenzen. Seit dieser Zeit blieb seine Gestalt unverändert, und er überlebte die Abtragung dieses Theils der Kirche, bis er unter Clemens VIII. in den Altar der Confession in den vaticanischen Grotten eingeschlossen wurde. Wie früh ein marmornes Tabernakel an die Stelle des metallnen Ciboriums getreten, ist unbekannt; dasjenige, was man im sechzehnten Jahrhundert über diesem Altar sah, war aus der Zeit Pauls II.

Die untern Wände der Tribune waren mit Marmor bekleidet. Rings umher standen die Bänke der Cardinäle und in der Mitte der päpstliche Stuhl. Zwischen den Fenstern waren, nach Vasari, Begebenheiten aus dem Leben Christi, in Fresco von Stefano aus Florenz, einem Schüler Giotto's, gemalt. Die Mosaiken, die bis zur Zerstörung der Tribune vorhanden waren, und von denen wir noch Abbildungen besitzen, liefs Innocenz III. verfertigen. Es war auf denselben Christus auf dem Thron, das Buch des Lebens haltend, vorgestellt. Ihm zur Rechten stand der heil. Paulus, und zur Linken der heil. Petrus; beide Apostel hielten offene Bücherrollen. Auf der Rolle des heil. Paulus standen die Worte aus dem Briefe an die Philipper: „Mein Leben ist Christus"; und auf der des heil. Petrus: „Du bist Christus der Sohn des lebendigen Gottes." Ueber dem Heilande sah man ein kleines Kreuz, und eine Hand, die auf griechische Weise den Segen gab. Unter dem Throne des Erlösers waren die vier Flüsse des irdischen Pa-

Paradieses, zu denen die Gläubigen — angedeutet durch Hirsche nach dem Bilde des zwei und vierzigsten Psalms: wie ein Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele, Gott, zu dir — sehnsuchtsvoll von beiden Seiten herzueilen. In der Mitte der untern Abtheilung derselben Mosaiken sah man ein Kreuz auf einem mit Edelsteinen besetzten Altar. Vor diesem stand der Heiland unter dem Bilde des Lammes, und von diesem wissen wir, dafs es schon unter den ältern Mosaiken befindlich war, und von Innocenz III. nur erneuert wurde. Aus der Brust und den vier Füfsen desselben flofs Blut, zur Bezeichnung der fünf Wunden Christi. Das Blut aus der Brust flofs in einen Kelch zusammen, zur symbolischen Bezeichnung des Mefsopfers, in welchem im Sinne der katholischen Kirche sich das Opfer Christi durch die Transsubstantiation wiederholt. Dem gedachten Lamme zur Rechten stand der Papst Innocenz III. und zur Linken die Kirche, in Gestalt einer weiblichen Figur, mit einem Kreuze in der Hand. Zu beiden Seiten war die auf alten christlichen Mosaiken gewöhnliche Vorstellung der Apostel unter dem Bilde von Lämmern.

Anbaue und Nebengebäude.

Von den Kirchen, Kapellen und andern Gebäuden, die zur alten Peterskirche gehörten, sind diejenigen bereits erwähnt worden, die bei dem Vorhofe und Porticus standen. Noch sind die übrig, welche entweder an die Kirche selbst angebaut, oder in ihrer Nähe waren. Von den letztern sind noch zwei, aber in erneuerter Gestalt vorhanden.

Kloster und Kirche S. Vincenzo.

Am Anfang der rechten Seitenmauer stand das ehemalige Kloster Jerusalem, unter dem Namen von Kloster und Kirche S. Vincenzo. Diese Kirche war in Form einer Basilike mit drei Schiffen gebaut, die durch achtzehn Säulen getheilt waren. Sie wurde von Nicolaus V. aufgehoben, und ihre Säulen unter Paul III. in Pfeiler eingemauert, die man zu Fundamenten einiger Zimmer des päpstlichen Palastes aufführte. Man fand diese Säulen unter Paul V., als wegen Erbauung der neuen Pe-

terskirche ein Theil des gedachten Palastes zerstört wurde. Sie zieren gegenwärtig einige Altäre der neuen Basilike.

Kirche des heil. Ambrosius. Auf die Kirche S. Vincenzo folgten längs der Mauer zwei Klöster, und dann eine dem heil. Ambrosius geweihte Kirche, deren Ueberrest bei dem Graben des Grundes zu der Gregorianischen Kapelle, im Jahre 1571, gefunden wurde. Man entdeckte eine mit Mosaiken verzierte Tribune, einige Säulen und zwei Gräber. In den letztern befanden sich zwei kleine goldne Kästchen, mit einer Taube auf der einen Seite, und dem bekannten Monogramm des Namens Christi auf der andern; da sie Ringe zum Umhängen hatten, so vermuthete man, daſs in denselben Reliquien gewesen, die man den Todten umzuhängen pflegte.

Nach der Kirche des heil. Ambrosius folgten zwei Kapellen, deren Eingang, wie der zu jener, in der Peterskirche war. Sie waren in spätern Zeiten verfallen, und daher stets verschlossen.

Diaconie der heil. Sergius und Bacchus. Nicht weit von denselben stand noch die dem heil. Sergius und Bacchus gewidmete Diaconie. Gegenüber, wo die andere Seite der neuen Tribune anfängt wurden, bei dem Graben der Fundamente der letztern, Ueberreste von dem Kloster und der Kirche SS. Giovanni e Paolo gefunden. Unter diesen befand sich eine Tribune, verziert mit Figuren von Heiligen in Mosaik, und ein Sarkophag, in dem Wasser und ein versteinerter menschlicher Körper von besonderer Gröſse gefunden wurde.

Das Mausoleum des Probus war seit Nicolaus V. verschwunden. In dem Kloster S. Martino wohnten die Canonici regolari der Peterskirche. Hier war Leo IV. erzogen worden. In einer Kapelle dieses Klosters stand die gegenwärtig in der neuen Peterskirche befindliche Bildsäule des heil. Petrus von Bronze.

Das Oratorium des Erzengels Michael, damals für das von Symmachus zu Ehren des heil. Andreas erbaute gehalten, hatte drei Altäre, die in eben so viel Kapellen standen, und war mit Mosaiken und einer vergoldeten Decke verziert.

In dem Rundbau der heil. Petronilla wurde im Jahr 1077 Agnes, Gemahlin Kaiser Heinrichs III., begraben. Ludwig XI., König von Frankreich, liefs diese Kirche im Jahr 1471 erneuern, und von dieser Zeit an erhielt sie den Namen Capella de' Re di Francia. Es standen in derselben sieben Altäre in eben so vielen Kapellen. Sie wurden beim Anfang des Baues der neuen Peterskirche unter Julius II. zerstört. Wegen der besondern Verehrung, worin sie stand, gewährten die Geschenke, welche sie von den Andächtigen erhielt, beträchtliche Einkünfte, von denen Innocenz II. die Hälfte dem Domcapitel ertheilte.

Kirche der heil. Petronilla.

Der ihr ähnliche Rundbau hatte indessen den Namen S. Maria della febbre von einem in derselben auf der Mauer gemalten Marienbilde erhalten, dem wunderthätige Heilung der Fieberkranken zugeschrieben wurde. Sie hatte die gleiche Anzahl von Kapellen und Altären, wie S. Petronilla. Papst Julius II. verwandelte sie in die **Sacristei** der Peterskirche, und erst unter Pius VI., im Jahre 1776, wurde sie zerstört, um an ihrer Stelle die heutige Sacristei zu erbauen.

S. Maria della febbre (Sacristei).

In dem Gang, welcher sie mit S. Petronilla verband, war ein dem heil. Chrysostomus geweihter Altar mit einem Tabernakel von Marmor, welches auf porphyrnen Säulen ruhte. Zu beiden Seiten des Ganges waren die Wohnungen der Nonnen, welche den Namen Murate die S. Pietro führten.

Nonnenkloster.

Die **Bibliothek** der alten Peterskirche war gegen Mitternacht am linken Seitenschiffe, und gegen Abend am Querschiffe angebaut. Auf die Bibliothek folgten gegen Morgen nach der Sacristei drei Kapellen, von denen nichts Näheres gemeldet wird, und dann die zu den Functionen der Domherren bestimmte **Kapelle des Chors**, welche Sixtus IV. erbaute, und der unbefleckten Empfängnifs der heil. Jungfrau widmete. Ihr Boden war von schöner eingelegter Arbeit, und der Bogen des Einganges wurde von zwei Porphyrsäulen getragen, an deren oberem Theile zwei Kaiser

Bibliothek.

Chorkapelle.

sich umarmend gebildet waren: man sieht sie jetzt hinten im rechten Flügel des Corridors der Bibliothek; vorher waren sie zum Schmuck der Paulinischen Kapelle nach dem Palast von Monte Cavallo gebracht, von wo Pius VI. sie wegnehmen liefs. Gegen 1570 ward in dieser Kapelle die Pieta von Michael Angelo aufgestellt. Diese Kapelle wurde unter Paul V. zerstört, um an ihrer Stelle die heutige Kapelle des Chors zu erbauen. In ihr war das Grabmal Sixtus IV. von Pollajuolo, welches man gegenwärtig in der heutigen Peterskirche sieht: ferner das Grabmal der Königin Charlotte von Cypern, die in Rom im Jahre 1478 starb, und zwei von Perugino gemalte Engel, welche nachmals in die Kapelle einer Vigna des Kardinals Montalto gebracht worden sind. Auf die Kapelle des Chors folgte zuerst die

Kapelle des heil. Thomas.

Kapelle des heil. Thomas, und dann eine andere alte Kapelle, welche gegen Morgen an das bei Beschreibung des alten Porticus erwähnte Secretarium gränzte.

Domherrn-Wohnung.

Neben der Kirche S. Petronilla erbaute Nicolaus III. eine Wohnung der Domherren. Nicht weit davon gegen Morgen stand eine Kirche mit einem Kloster, welches in frühern Zeiten den Namen San Stefano minore führte, und das vom König Stephan von Ungarn um das Jahr 1000 erbaut war: denn die Meinung, dafs es schon von Hadrian erbaut oder wieder hergestellt sei, beruht auf einer Verwechslung mit dem ältern S. Stephanskloster. Jener König liefs ein Hospital für seine Unterthanen anlegen, die um die Peterskirche zu besuchen nach Rom kamen, und errichtete dabei ein Collegium von zwölf Domherren. Wegen des gedachten Hospitiums erhielt die dazugehörige Kirche den Namen S. Stefano degli Ungari. Gregor XIII. vereinigte dieselbe mit dem Collegio Germanico. Sie wurde zerstört als Pius VI. die heutige Sacristei erbauen liefs.

Gottesacker.

Der alte Gottesacker für die Pilger, dessen oben gedacht worden, ist noch gegenwärtig vorhanden. Früh war dahin von Pilgern Erde aus dem heiligen Lande gebracht worden (welches

die Sage schon von der heil. Helena erzählt), wefshalb er den Namen Campo santo, auch mit dem Zusatz di terra santa führte. Die zu diesem Gottesacker gehörige Kirche wurde von Leo IV. zu Todtenämtern für die hier Begrabenen erbaut. Sie hatte ehemals den Namen S. Salvatore de Ossibus und S. Giustino, wird aber gegenwärtig S. Maria della Pietà in Campo santo genannt. So wie bei ihr im neunten Jahrhundert eine Brüderschaft (Schola) der longobardischen Nation bestand, so errichtete man im Jahre 1460 eine Brüderschaft von Deutschen, Schweizern und Niederländern bei ihr. Die Königin Charlotte von Cypern vermachte eine Geldsumme, um alle Freitage in derselben Kirche Brod und Wein an die Armen zu vertheilen.

S. Stefano de' Mori.

Das alte St. Stephanskloster, seit der Erbauung des neuen San Stefano maggiore genannt, bestand damals als S. Stefano de' Mori mit einer Kirche, die unweit von S. Martha (erbaut 1537 mit einem Hospital für die päpstliche Dienerschaft), hinter der Tribune der neuen Peterskirche steht. Leo IX. hatte es um die Mitte des eilften Jahrhunderts dem Domcapitel von S. Peter gegeben. Alexander III. aber machte aus ihm ein Hospitium für die nach Rom kommenden Abyssinier, und daher stammt der oben erwähnte Name S. Stefano de' Mori. Es besitzen dasselbe gegenwärtig die Abyssinier und Kopten von dem Orden des heil. Antonius. Im vorigen Jahrhundert wurde es von Clemens XI. erneuert.

C.

Die neue Peterskirche *).

1.

Geschichte des Baues derselben.

Mit dem kolossalen Plane Nicolaus V. zur Erweiterung des vaticanischen Palastes verband dieser Papst auch den Entwurf, die Peterskirche von neuem gröfser und prächtiger

---

*) Die vorzüglichsten Werke über die neue Peterskirche sind folgende: Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano, Opera di Bramante Lazzari, Michelagnolo Bonarota, Carlo Maderno, ed altri Famosi Architetti, da Monsignor Costaguti Seniore, Maggiordomo di Paolo V. fatta esprimere e intagliare in più tavole da Martino Ferrabosco, e posta in luce l'anno 1620; gr. Fol. Eine neue Auflage dieses Werks ward im Jahre 1684 von Monsignore Gio. Battista Costaguti juniore, Decano della Camera veranstaltet. Es enthält genaue und ausführliche Grund- und Aufrisse des Gebäudes, aber nur mit einer kurzen Beschreibung. In architektonischer Hinsicht, insbesondere in Betreff der Genauigkeit der angezeigten Mafse, verdient das Werk von Carlo Fontana: il Tempio Vaticano e suo origine, Rom 1694, gr. Fol., mit lateinischem und italienischem Text, vor allen übrigen den Vorzug. Die gründlichsten und ausführlichsten Nachrichten über die Geschichte des Baues hingegen findet man bei dem Jesuiten Bonanni: Templi Vaticani historia Romae 1700, Fol.; es enthält aufser den Abbildungen der von verschiedenen Architekten verfertigten Modelle und Plane auch eine Beschreibung von den Grabmälern und Sculpturen der Kirche.

Ueber die Altäre und Reliquien handelt Altarium et reliquiarum Basilicae Vaticanae descriptio historica Rom. 1744. Von dem in Rom 1750 in 2 Octavbänden erschienenen Werk von Sidone e Martinetti della Sacrosanta Basilica di S. Pietro in Vaticano, enthält nur der zweite eine Beschreibung dieser Kirche; denn in dem ersten ist allein von ihrem hohen Range mit Reliquien die Rede. Eine noch sehr ausführliche Beschreibung ihrer Merkwürdigkeiten ist Pietro Chattard: Nuova Descrizione della Basilica di S. Pietro e del Palazzo Vaticano, 3 Bde, Rom. Die letzte Ausgabe ist vom Jahre 1767. Die neueste Beschreibung ist von Vinc. Bricolani: Descrizione della Sacrosanta Basilica Vaticana, edizione terza, Rom. 1816.

als die alte aufzuführen. Neuere Schriftsteller behaupten, dafs die Baufälligkeit der letzteren den Papst dazu veranlafst habe; sein gleichzeitiger Biograph hingegen, der Florentiner Giannotto Maneti, erwähnt nichts davon *). Bernardo Rosellini aus Florenz verfertigte, vermuthlich mit dem Gutachten des gelehrten Baukünstlers Leonardo Battista Alberti, den der Papst bei allen seinen Bauten zu Rathe zu ziehen pflegte **), zu dem neuen Gebäude ein Modell, von dem, weil es längst verloren gegangen, das Nähere nicht bekannt ist. Der Anfang des Baues wurde, im Jahre 1450, mit der Anlegung einer neuen Tribune, hinter der der alten Peterskirche gemacht. Kaum aber hatten sich die Mauern derselben etwa vier bis fünf Fufs über den Boden erhoben, so erfolgte, im Jahre 1455, der Tod des Papstes Nicolaus. Der Bau wurde dadurch über ein halbes Jahrhundert unterbrochen; und auf die Fortsetzung desselben scheint unter den Päpsten während dieses Zeitraums nur Paul II. bedacht gewesen zu seyn, welcher dazu eine Geldsumme, aber ohne weiteren Erfolg bestimmte.

Erst Julius II., der im Jahre 1503 zur päpstlichen Würde gelangte, ergriff das Unternehmen von neuem, um, wie Vasari und Condivi erzählen, in der neuen Peterskirche sein grofses prächtiges Grabmal, das Michelagnolo verfertigen sollte, aufzustellen, wozu in keiner der römischen Kirchen ein schicklicher Platz zu finden war ***). Die Ausführung wurde dem berühmten Baukünstler Bramante übertragen. Sein Modell blieb unvollendet ****), und sein Plan zum Ganzen des Gebäudes ist nur durch unvollkommene Abbildungen auf Münzen Julius II. und Leo X. erhalten worden †). Sie

---

*) Muratori SS. R. J.

**) Vasari Vit. di Ant. e Bernardo Rosellini Ediz. di Siena. T. IV. p. 70. Vit. di Leon. Battista Alberti T. III. p. 283.

***) Vasari Vit. di Giuliano ed Antonio da S. Gallo T. V. p. 217. Condivi Vit. di Michelagnolo Buonarroti ediz. seconda 1746 p. 19.

****) S. Tutte l'opere d'Architettura di Sebastiano Serlio, raccolte del Scamozzi Venezia 1584 cart. 65.

†) Diese Münzen sind in Kupfer gestochen bei Bonanni Tab. I.

zeigen die Kirche in Form eines griechischen Kreuzes, in dessen Mitte, über dem Grabe des heiligen Petrus, sich eine groſse Kuppel zwischen zwei Glockenthürmen erhebt, und an der Vorderseite eine von sechs Säulen getragene Vorhalle. Die Construction der Kuppel hat uns Serlio *) in genauem Grund- und Aufriſs aufbewahrt. Sie sollte ein doppeltes Gewölbe erhalten, von denen das äuſsere von einer einfachen Säulenreihe, das innere hingegen von sechs groſsen Mauermassen getragen würde; und in jedem Zwischenraume dieser Massen sollten sich vier in zwei Reihen hintereinander stehende Säulen erheben.

Den 18. April des Jahres 1506 wurde von dem Papst selbst, mit groſser Feierlichkeit, der erste Stein des neuen Gebäudes zu dem Pfeiler der Kuppel gelegt, an welchem jetzt die Statue der heil. Veronica steht. Durch den Eifer und die Schnelligkeit, mit der sodann der Bau betrieben wurde, brachte Bramante, vor seinem im Jahre 1514 erfolgten Tode, nicht nur die vier ungeheuern Pfeiler zu Stande, auf denen sich die Bogen erheben, welche die Kuppel tragen, sondern machte auch den Anfang zu den Tribunen des Mittelschiffes und des südlichen Querschiffes, so wie noch überdieſs zu einem mit dorischen Säulen geschmückten Bezirk für den Papst und seinen Hofstaat bei der Feier des päpstlichen Hochamtes; ein Werk, das später von Peruzzi geendigt, dann aber wieder zerstört ward. Der Hauptaltar und die Tribune der alten Peterskirche blieben dabei noch stehen. Die Kirche der heiligen Petronilla aber ward, wegen der gedachten Seitentribune **) niedergerissen; und überdieſs sollen noch viele Grabmäler der Päpste, Gemälde und Mosaiken, die erhalten werden konnten, durch die Eil, mit

p. 9. Nach Vasari (Vit. di Bramante T. V. p. 150) wurde die gedachte Münze Julius II. von Caradosso, einem ausgezeichneten Goldschmied und Stempelschneider damaliger Zeit, verfertigt.

*) A. a. O. cart. 66.

**) Ohne Zweifel rührt daher die Benennung Cappella de' Redi Francia, unter der diese Tribune bei Vasari vorkommt, da die Kirche S. Petronilla, seitdem sie Ludwig XI., König von Frankreich, hatte ausschmücken lassen, jenen Namen führte.

der das Niederreifsen des hinteren Theils der alten Kirche erfolgte, zerstört worden sein *).

Noch bei Lebzeiten Bramante's war Giuliano da San Gallo zum Baumeister der Peterskirche ernannt worden **). Nach dem Tode jenes Künstlers aber übertrug Leo X. neben denselben diese Stelle auch dem Fra Giocondo da Verona und dem berühmten Raphael. Nach ihrem gemeinschaftlichen Rath ward beschlossen, die von Bramante zu schwach angelegten Pfeiler der Kuppel zu verstärken, wobei man, wie Vasari erzählt ***), folgenderweise zu Werke ging. Es wurden unter den Fundamenten in einer gewissen Entfernung von einander viereckige Gruben gegraben, und mit Mauer ausgefüllt, dann aber zwischen ihnen Bogen aufgeführt, wodurch neue Fundamente gleichsam untergeschoben wurden. Die bei der Aufführung dieser Pfeiler bewiesene Nachlässigkeit: ein Fehler, den man dem Bramante auch bei anderen Bauten vorgeworfen hat, wird von Condivi ****) den schlechten Baumaterialien zugeschrieben, deren sich dieser Architekt aus Gewinnsucht bediente; eine Beschuldigung, die wohl aus der Parteilichkeit des gedachten Schriftstellers, eines Anhängers des Michelagnolo, herrühren, und daher wenig Glauben verdienen möchte. Wahrscheinlicher dürfte der Grund in der allzugrofsen Eile liegen, mit der

*) Nach Vasari (Vit. di Bramante, T. V. p. 152) scheint sich diese Beschuldigung mehr auf ein Gerücht als auf eine ausgemachte historische Thatsache zu gründen. Condivi (p. 27 und 28) spricht nur von vortrefflichen Säulen, welche Bramante beim Niederreifsen der alten Peterskirche durch Mangel an Sorgfalt zu Grunde gehen liefs, wie ihm von Michelagnolo in Gegenwart des Papstes vorgeworfen ward.

**) Auszüge aus den Büchern der Bauverwaltung der Peterskirche in einer Chigianischen Handschrift (Cod. H. II. 22), welche Papst Alexander VII. hatte verfertigen lassen, ergeben, dafs Giuliano da San Gallo den 1. Januar 1514, also noch bei Lebzeiten des Bramante, dessen Tod in den Anfang desselben Jahres fällt, als Baumeister angestellt ward. S. Fea Notizie intorno di Raffaele Sanzio etc. p. 12.

***) Vit. di Fra Giocondo T. VII. p. 39.

****) A. a. O. p. 17.

Bramante bei seinen Bauten zu Werke ging, die aber vermuthlich nicht sowohl die Schuld des Architekten war, als der ungestümen Ungeduld Julius II., welche dieser Papst auch bei Gelegenheit der Malereien des Michelagnolo in der Sixtinischen Kapelle so auffallend an den Tag legte.

San Gallo ward wegen seiner Kränklichkeit, auf sein Begehren, anderthalb Jahr nach seiner Anstellung entlassen *). Fra Giocondo entfernte sich von Rom im Jahre 1518 **). Raphael hingegen behielt seine Stelle bis zu seinem Tode im Jahre 1520. Dieser grofse Künstler, den Bramante sterbend Leo X. zum Baumeister der Peterskirche empfohlen hatte, entwarf zu diesem Gebäude einen neuen Plan, welcher den Papst, wegen seiner besonderen Zufriedenheit mit demselben, bewogen zu haben scheint, ihm die oberste Leitung des Werkes zu übertragen ***). Den Worten des Serlio zufolge ****) war dieser Plan nur eine Vollendung des

*) S. Fea a. a. O. Nach den daselbst bekannt gemachten Auszügen aus den Büchern der Bauverwaltung bekleidete San Gallo seine Stelle bis zum 1. Juli 1515. Unrichtig behauptet daher Vasari (vit. di Giuliano da San Gallo T. V. p. 221), dafs dieselbe dieser Künstler gar nicht angenommen habe.

**) Er war bei dem Bau der Peterskirche vom Februar 1514 bis zum 27. März 1518 angestellt gewesen. Fea a. a. O. p. 13 und 15.

***) Das den 1. August 1514 von Pietro Bembo, damaligem Secretär des Papstes, ausgefertigte Breve scheint uns nicht, wie Fea (a. a. O. p. 13) meint, nur eine Bestätigung der früheren, den 1. April desselben Jahres erfolgten Anstellung Raphaels, sondern zugleich seine Ernennung zum ersten Baumeister zu enthalten, wodurch er über seine beiden Amtsgenossen, den San Gallo und Fra Giocondo gesetzt ward, die mit ihm zuvor gleichen Rang behaupteten, ihm aber untergeordnet wurden, nachdem die in diesem Breve ausgedrückte Billigung des Modells von Seiten des Papstes erfolgte. Auch scheint es in der Natur der Sache zu liegen, dafs demjenigen, nach dessen Entwurfe das Gebäude ausgeführt werden sollte, auch die oberste Leitung des Baues übertragen ward. Siehe Beilage No. 1.

****) A. a. O. c. 65. Bramante al suo tempo dette principio alla stupenda fabrica di S. Pietro, ma interrotto dalla morte non lasciò solamente la fabrica imperfetta, ma ancora il modello rimase imperfetto in alcuni parti: per il che diversi ingegni si affatticarono intorno a tal cosa, e fra gli altri Raffaello da

von Bramante unausgeführten Entwurfs, von dem er sich aber bedeutend dadurch entfernt, dafs er anstatt eines griechischen Kreuzes ein lateinisches zeigt; eine Veränderung, die, nach zweimaligem Zurückkehren zu dem ursprünglichen Plane, zuletzt in der Ausführung die Oberhand erhielt, aber nicht glücklich scheint, weil dadurch die grofse Kuppel, auf welcher die vorzüglichste Wirkung des Gebäudes beruht, bei der Annäherung zu demselben, dem Auge verschwindet. Raphaels Plan zeigt drei Schiffe mit eben so vielen Eingängen an der Vorderseite. An beiden Seitenwänden der Kirche sind vertiefte Kapellen. Das Mittelschiff ruht auf Pfeilern, und endigt mit einer Tribune von derselben Gröfse und Form wie die des Querschiffs, ausgenommen, dafs man in jeder der letzteren einen Eingang bemerkt. In allen diesen Tribunen sind mehrere kleine Kapellen, und vor denselben Säulen in zwei Reihen mit untermischten Pfeilern. Die Vorhalle zeigt drei Säulenreihen mit ungleichen Zwischenweiten, und erhebt sich auf einer Plattform, welche Stufen auf drei Seiten umgeben *).

Urbino Pittore, ed anco intelligente nell' Architettura, seguitando però i vestigii di Bramante fece questo disegno. Hierauf folgt der Grundrifs von Raphaels Plan, den man auch bei Bonanni (Tab. 10. p. 54) findet, wo er aber fälschlich dem Bramante zugeschrieben wird, wodurch ohne Zweifel bei neueren Schriftstellern die irrige Nachricht entstanden ist, dafs Bramante derselben ein lateinisches Kreuz ertheilen wollte, da doch die oben angeführten Abbildungen auf Münzen offenbar ein griechisches zeigen.

*) Raphael spricht von seiner Anstellung zum Baumeister der Peterskirche folgendermafsen in einem Briefe aus Rom, aber ohne Datum (Lett. Pittoriche T. I. p. 83) an seinen Freund, den berühmten Castiglione. „Unser Herr hat mir, indem er mich beehrte, eine grofse Last auf die Schultern gelegt; diefs ist die Besorgung des Baues der Peterskirche. Ich hoffe zwar nicht zu unterliegen, und um so mehr, da das von mir verfertigte Modell Sr. Heiligkeit gefällt, und von vielen schönen Geistern gelobt wird. Aber ich erhebe mich höher in den Gedanken. Ich wünschte die schönen Formen der antiken Gebäude aufzufinden; nur weifs ich nicht, ob diefs nicht der Flug des Icarus sein wird. Vitruv giebt mir grofses Licht, aber nicht so viel als hinreicht.“

Nach Raphaels Tode ernannte Leo X. den Balthasar Peruzzi zum Baumeister *), und trug ihm auf ein Modell nach einem kleineren Plane zu verfertigen, weil ihm Raphaels Entwurf zu weitläuftig schien **). Der Grundrifs dieses neuen Modells, der sich ebenfalls, mit beigefügter Erklärung, in dem erwähnten Werke des Serlio findet ***), zeigt die Kirche in Form eines griechischen Kreuzes, dessen vier Arme sämmtlich mit einer Tribune wie die auf dem Plane Raphaels endigen: vermuthlich folgten hierin beide Künstler der Angabe des Bramante. Nur gedachte Peruzzi nicht allein wie Raphael in jeder Tribune des Querschiffes, sondern auch des Mittelschiffes einen Eingang anzubringen. An den vier Ecken des Gebäudes sollten durch einen Vorsprung in Form eines Quadrats eben so viele Sacristeien gebildet werden, auf denen Glockenthürme errichtet werden konnten. Die grofse Kuppel in der Mitte, bei deren Form Peruzzi so wie Raphael den Plan des Bramante beibehalten wollte, sollten vier andere kleinere umgeben. Dieser Entwurf ist vielleicht der schönste unter allen, die zu der neuen Peterskirche gemacht worden sind; und insbesondere würden die gedachten fünf Kuppeln und vier Glockenthürme sich sehr gut gruppirt, und in dem schönen Geschmack des Peruzzi ausgeführt, eine vorzügliche Wirkung hervorgebracht haben.

Der Bau hatte seit dem Tode Julius II. bis zum Pontificate Pauls III. nur sehr geringen Fortgang. Der Geldmangel, in den Leo X. durch seine verschwenderische Prachtliebe und durch den kostbaren Krieg mit dem Herzog von Urbino versetzt ward, erlaubte ihm nicht den Bau der Peterskirche mit Nachdruck fortzusetzen. Er suchte zu diesem

*) Nach den Büchern der Bauverwaltung der Peterskirche erfolgte die Ernennung des Peruzzi den 1. August 1520. Fea a. a. O. p. 17.

**) Vasari Vit. di Baldassare Peruzzi T. VI. p. 111.

***) Cart. 65. Serlio war, nach Vasari (vit. di Peruzzi, T. VI. p. 117), Erbe des Peruzzi, und vermuthlich auch dessen Schüler. Die von ihm bekannt gemachten Pläne der Peterskirche können daher als authentisch betrachtet werden.

Unternehmen durch Indulgenzen den Beistand der Gläubigen zu erhalten, und veranlaſste dadurch die unheilbar scheinende Spaltung in der christlichen Welt. Sein Nachfolger Hadrian VI., der während seiner kurzen Regierung vornehmlich mit der Beilegung jener geistlichen Unruhen beschäftigt war, und für Kunstangelegenheiten entschiedene Geringschätzung zeigte, kümmerte sich auch um den Bau der Peterskirche nicht. Clemens VII., der nach ihm den apostolischen Stuhl bestieg, wurde durch die gänzliche Erschöpfung der päpstlichen Casse, welche seine unglückliche Theilnahme an dem Kriege gegen den Kaiser Carl V., insbesondere aber die schreckliche Plünderung Roms herbeiführte, an der eifrigen Fortsetzung des Baues verhindert; und daher konnte während der Leitung des Peruzzi, der sie bis zu seinem Tode, im Jahre 1536 behielt, nur die von Bramante angefangene Haupttribune vollendet werden.

Erst unter dem Nachfolger Clemens VII., Paul III. ward der Bau wieder mit Eifer betrieben. Dieser Papst übertrug die Oberaufsicht über denselben dem Antonio da Sangallo, welcher bereits seit der Entlassung seines Oheims Giuliano eine untere Stelle dabei bekleidet hatte *). Derselbe entwarf einen neuen, von den Entwürfen der früheren Architekten sehr abweichenden Plan. Sein Schüler Antonio Labaco verfertigte nach demselben ein groſses Modell von Holz, welches durch zwecklose Ueberhäufung von Säulen, Pilastern und Ausladungen einen ausgearteten Styl der Baukunst offenbart **). Nach ihm sollte die Kirche die Form eines lateinischen Kreuzes in einer Länge von 1040 und einer Breite von 360 Palm erhalten, wodurch sie also noch um 210 Palm

---

*) Vasari Vit. di Antonio da Sangallo T. VII. p. 17. Antonio erscheint in den Büchern der Bauverwaltung Anfangs nur als Zimmermann (Falegname). Aber vom 22. Januar 1517 an findet man ihn daselbst mit der Benennung eines Unterarchitekten (Aiutante dell' Architetto) Fea a. a. O. p. 15.

**) Das Modell des Sangallo wird jetzt in der Peterskirche in dem sogenannten Ottagono di S. Gregorio aufbewahrt. Eine Abbildung desselben in Grundriſs, Vorderseite und Durchschnitt sieht man bei Bonanni T. 14—16. p. 56—58.

länger als das jetzige Gebäude geworden wäre. Das äufsere Gewölbe der grofsen Kuppel sollte sich über zwei Stockwerke von Arcaden, deren Pfeiler Säulen verzieren, und an den beiden Enden der Hauptfaçade zwei Glockenthürme von mehreren Stockwerken, in gleicher Höhe mit der Laterne der Kuppel erheben.

Nach dem Tode des Sangallo im Jahre 1546 wollten die Deputirten der Bauverwaltung seine Stelle dem Giulio Romano übertragen, der sich auch in der Baukunst grofsen Ruf erworben hatte. Er bedachte sich zwar sie anzunehmen, weil er in Mantua, seinem damaligen Aufenthalte, sehr geehrt war, und seine Freunde ihn nicht fortlassen wollten, wäre aber doch vielleicht dazu bewogen worden, hätte ihn nicht sein kränklicher Zustand, auf den bald nachher sein Tod erfolgte, davon abgehalten *).

Paul III. übertrug nun die Leitung des Baues dem berühmten Michelagnolo Buonarroti, der, obgleich er vermuthlich seines hohen Alters wegen, anfänglich der Annahme dieses Antrages sehr abgeneigt war, und ihn daher unter dem Vorwande abzulehnen suchte, die Baukunst sei nicht sein eigentliches Fach, dennoch zuletzt genöthigt wurde, dem Willen des Papstes nachzugeben. Das Modell des Sangallo ward von ihm gänzlich verworfen, indem er behauptete, dafs durch einen minder weitläuftigen Plan das Gebäude an Schönheit gewinnen, und dabei ein bedeutender Aufwand von Zeit und Kosten erspart werden könne **). Um diefs zu beweisen, verfertigte er innerhalb vierzehn Tagen ein neues Modell, mit einem Aufwand von nicht mehr als 50 Scudi, dahingegen das des Sangallo über 4000 gekostet hatte. Er gab der Kirche die Form eines griechischen Kreuzes wieder. Das äufsere Gewölbe der grofsen Kuppel wollte er, zu gröfserer Festigkeit, nicht, wie Bramante, auf Säulen, sondern auf einer Mauer aufführen. Vier kleinere Kuppeln sollten, wie nach dem Entwurfe des Peruzzi, die grofse umgeben. Und der Kirche wollte er eine Vorhalle

---

*) Vasari Vit. di Giulio Romano T. VII. p. 228.

**) S. die Beilage No. 2. 1.

ertheilen, mit einem in der Mitte hervorspringenden Giebeldache, wo sie von einer doppelten, zu beiden Seiten aber nur von einer einfachen Säulenreihe getragen werden sollte.

Dieser Plan erhielt den vollkommensten Beifall des Papstes, der darauf durch ein Motu proprio *) die Ernennung des Michelagnolo zum Baumeister der Peterskirche auf eine für ihn höchst ehrenvolle Weise bestätigte. Es ward ihm darin diese Stelle auf Lebenszeit ertheilt, mit unumschränkter Vollmacht in allen Angelegenheiten des Baues, und völliger Unabhängigkeit von den Deputirten der Bauverwaltung. Er sollte nach Gutdünken das bisher aufgeführte Gebäude ohne alle Rücksicht auf die dadurch verursachten Kosten verändern dürfen, und sein Plan als unveränderlich betrachtet werden, so dafs auch nach seinem Tode keine Abweichung von demselben erlaubt sei. Die unter ihm stehenden Werkmeister sollten nur von ihm abhängig sein, und nach Gutbefinden von ihm ernannt und entlassen werden können. Dabei war auf sein ausdrückliches Verlangen am Anfange des Motu proprio erwähnt worden, dafs er seine bisherigen Bemühungen für den Bau, ohne alle Bezahlung, nur aus Liebe Gottes und wegen seiner Ehrfurcht für die Kirche des Fürsten der Apostel unternommen habe. Und in der That hat er auch in der Folge die ihm von dem Papst für die Peterskirche angebotenen Belohnungen jederzeit abgelehnt **).

Nun begann eigentlich erst die Entstehung des heutigen Gebäudes. Denn was in seiner Anlage von den Entwürfen der vorigen Architekten herrührt, hat doch bei der Ausführung eine gänzlich veränderte Gestalt erhalten. Michelagnolo setzte den Bau bis in das Pontificat Pius IV. fort, hatte aber dabei nicht geringe Widerwärtigkeiten zu erdulden. Das Motu proprio Pauls III. wurde zwar von den folgenden Päpsten bestätigt: aber dennoch konnte er dadurch

*) S. dieses Motu proprio, so wie die Bestätigung desselben von Julius III. bei Bonanni p. 61 und 64.

**) Vasari Vit. di Michelagnolo T. X. p. 144. Varchi Orazione funebre p. 36.

nicht vor den Cabalen geschützt werden, die insbesondere auf Anstiften der Anhänger des Sangallo erfolgten, gegen deren Gewinnsucht, wodurch sie den Bau absichtlich in die Länge zu ziehen suchten, er sich sehr stark geäufsert hatte. Dafs er auch sein Vorrecht, die Unterbeamten beim Bau nach eigenem Gutdünken anzustellen und abzusetzen, nicht unbedingt auszuüben vermochte, geht offenbar aus dem Umstand hervor, dafs der von Paul IV. als Unterarchitekt angestellte Pirro Ligorio fortwährend diese Stelle behielt, obgleich er sich dabei als des Michelagnolo bitterster Gegner zeigte *).

Eingetretener Geldmangel verhinderte ihn zwar den Bau in der Folge mit demselben Nachdruck wie in den ersten Jahren nach seiner Anstellung fortzusetzen **). Dennoch aber wurden unter seiner Aufsicht die beiden Tribunen des Querschiffes aufgeführt: statt der acht Altäre, die Bramante in jede derselben setzen wollte, errichtete er nur drei in eben so vielen Nischen. Die Pfeiler der Kuppel liefs er abermals verstärken, und führte den Bau der Trommel derselben bis zum Gewölbe. Da jedoch seine Freunde voraussahen, dafs er ihre Vollendung nicht erleben würde, so beredeten sie ihn vor seinem im 90sten Jahre seines Lebens 1564 erfolgten Tode ein genaues Modell von Holz zum Vorbilde für ihre weitere Ausführung verfertigen zu lassen ***).

Pius IV. ernannte zu seinen Nachfolgern den Jacob Barozzi da Vignola und den Pirro Ligorio, aber dem Motu proprio Pauls III. gemäfs, mit dem ausdrücklichen Verbote nicht von dem Plane ihres Vorgängers abzuweichen. Der zunächst folgende Papst Pius V. erneuerte dieses Verbot, und hielt darüber mit solcher Strenge, dafs er den Ligorio, weil er sich, vielleicht nur aus Abneigung gegen den Michelagnolo, zur Uebertretung desselben verleiten liefs, seiner Stelle ent-

setzte.

*) Vasari a. a. O. p. 173. Ueber die Verdriefslichkeiten des Michelagnolo beim Bau. S. Beilage No. 2. III.

**) S. Beilage No. 2. II.

***) Es wird ebenfalls in der Peterskirche im erwähnten Ottagono di S. Gregorio aufbewahrt.

setzte *). Vignola, der darauf ohne Gehülfen blieb, konnte nur mit wenig Nachdruck den Bau fortsetzen, da der Krieg des Papstes, in Verbindung mit Spanien und Venedig, bedeutende Ausgaben verursachte.

Nach dem Tode des Vignola im Jahre 1573 übertrug Gregor XIII. seine Stelle dem Giacomo della Porta, unter dessen Aufsicht die Gregorianische Kapelle errichtet ward. Sixtus V. liefs darauf unter der Leitung dieses Architekten und des Domenico Fontana innerhalb 22 Monaten das Gewölbe der grofsen Kuppel aufführen, während über 600 Arbeiter damit beschäftigt gewesen waren **). Bald nach dem Tode dieses Papstes unter Gregor XIV. wurde auch die Laterne vollendet, die Kugel und das Kreuz aufgesetzt, und dadurch das ungeheure Gebäude der Kuppel vollkommen geendigt.

Im Pontificat Clemens VIII. wurde die nach diesem Papst benannte Clementinische Kapelle gebaut, der gegenwärtige

*) Vasari Vit. di Michelagnolo T. X. p. 204. Baglione vite de Pittori, Scultori ed Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII. etc. p. 10. Obgleich dem Bericht des Vasari von der Absetzung des Ligorio die Bücher der Bauverwaltung (Fea a. a. O. p. 37 u. 38) zu widersprechen scheinen, da, denselben zufolge, dieser Architekt noch im Jahre 1571 von der Peterskirche Gehalt bezog, so sind wir doch eher geneigt anzunehmen, entweder dafs hier ein Schreibfehler vorgefallen sei, oder dafs Ligorio in der Folge seine Stelle wieder erlangte, als dafs wir die Nachricht eines gleichzeitigen Schriftstellers von einer Begebenheit in Zweifel ziehen möchten, welche die Angelegenheiten des Baues der Peterskirche betrifft, von denen er, den Pius V. nach Rom berief, um seinen Rath darüber zu vernehmen, auf das genaueste unterrichtet sein mufste. Fea scheint bei seiner (a. a. O.), vermittelst der gedachten Urkunden, unternommenen Ehrenrettung des Ligorio an den Vasari gar nicht gedacht zu haben, indem er damit nur den Milizia bekämpft, der, wahrscheinlich aus verworrener Erinnerung des Vasari oder Baglioni, irrig berichtet, dafs diesem Architekten von Paul IV., also noch bei Lebzeiten des Michelagnolo, wegen seiner Händel mit demselben, die Baumeisterstelle der Peterskirche genommen ward, welches doch erst nach dem Tode dieses Künstlers, unter Pius V., erfolgte.

**) Antonio Ciccarelli Vit. di Sisto V.

Hauptaltar errichtet, der Fufsboden der Kirche erhöht und mit Marmor ausgelegt, und das Gewölbe der Kuppel mit Mosaiken, so wie die Decke des Mittel- und Querschiffes mit vergoldeten Stuckaturen verziert. Die Erhöhung des Fufsbodens veranlafste im Jahre 1592 die Zerstörung der Tribune der alten Kirche, die bis dahin innerhalb des neuen Gebäudes war erhalten worden *).

Della Porta leitete den Bau bis zu seinem 1604 erfolgten Tode, worauf Carlo Maderno und Giovanni Fontana damit beauftragt wurden. Das Gebäude war nun in dem von Michelagnolo angegebenen Umfange bis auf die Vorhalle und Vorderseite vollendet, als Paul V., der im Jahre 1605 zur päpstlichen Würde gelangte, mit Beistimmung des Cardinals-Collegiums eine bedeutende Veränderung des bisher befolgten Plans beschlofs. Der vordere Theil der alten Kirche, der bis auf diese Zeit noch gestanden, und von der neuen durch eine Wand geschieden gewesen war, sollte niedergerissen und der Umfang desselben in das neue Gebäude eingeschlossen werden, wodurch es die Form eines lateinischen Kreuzes erhielt, und um 223 Palm gegen Morgen verlängert ward. Hierdurch sind zu dem Plane des Michelagnolo noch drei Kapellen auf jeder Seite hinzugekommen **). Diefs veranlafste die Zerstörung der schönen Loggia Alexander IV. und des daranstehenden Theils des vaticanischen Palastes, welcher die eine Seite des ehemaligen Petersplatzes begränzte. Die Ausführung des neuen Entwurfs wurde dem Maderno übertragen. Das Niederreifsen von dem Rest der alten Kirche begann im Jahre 1606. Den 1. Mai 1607 wurde zu den Seitenmauern bei der Kapelle des heiligen Sacraments, und den 10. Februar 1608

---

*) Die im genannten Jahre erfolgte Zerstörung der alten Tribune erhellt aus einem von Martinetti (T. II. p. 18) angeführten Documente im Archiv der Peterskirche.

**) In dem beigefügten Grundrifs der neuen Peterskirche ist der hintere nach Angabe des Michelagnolo aufgeführte Theil des Gebäudes durch stärkere Farbe als der vordere bezeichnet. Der Zusatz des Maderno beginnt mit den beiden einander gegenüberstehenden Kapellen des Chors und des heiligen Sacraments.

zur Vorderseite der erste Stein gelegt. Hier hatte man dazu den Grund 60, und dort 67 Palm tief gegraben. Die Vorderseite wurde im Jahre 1612 geendigt; und gegen Ende des Jahres 1614 war das ganze Gebäude der Kirche vollendet, ausgenommen die beiden Seitenhallen neben der Vorderseite, auf denen zwei Glockenthürme aufgeführt werden sollten. Zu diesen wurde 1618 der Grund gegraben. Den 18. Novbr. 1626 endlich, an demselben Tage, an welchem der Tradition zufolge der heil. Sylvester die alte Peterskirche geweiht hatte, erfolgte die Einweihung der neuen durch Papst Urban VIII.

Noch fehlten die beiden Glockenthürme, zu denen Bernini, der nach dem Maderno 1629 zum Baumeister war ernannt worden, die Zeichnung verfertigte. Der eine dieser Thürme, an der Vorderseite vom Beschauer links *), war bereits seiner Vollendung nahe, als die von Maderno schlecht angelegten Fundamente **) sich zu senken begannen, und die Mauer der Vorderseite Risse bekam. Obgleich nach der Behauptung der angesehensten Bauverständigen dem Uebel durch Verstärkung der Fundamente konnte abgeholfen werden, so behielt doch die entgegengesetzte Meinung unter dem Nachfolger Urbans III., Innocenz X. die Oberhand ***). Jener Thurm wurde wieder abgetragen; und die Kirche ist seitdem bis auf den heutigen Tag ohne Glockenthürme geblieben. Um dem Platz vor derselben eine ihrer Pracht und kolossalen Gröſse angemessene Gestalt zu geben, lieſs Alexander VII. nach der Angabe des Bernini die ihn umgebenden Colonnaden nebst den Gallerien aufführen, welche dieselben mit der Vorhalle der Kirche verbinden; und zuletzt beschloſs Pius VI. diesen ganzen ungeheuren Bau mit der Errichtung der neuen Sacristei.

Nach der Berechnung des Carlo Fontana beliefen sich schon zu seiner Zeit, gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts, die Kosten der neuen Peterskirche auf 46,800,498

*) Die Abbildung dieses Thurms findet man bei Carlo Fontana: Il Tempio Vaticano etc. Lib. V. cap. IV. p. 263.

**) S. hierüber das Nähere ebend. Lib. V. cap. III.

***) Baldinacci vit. di Bernino p. 24. e seq.

römische Scudi. Hierbei aber sind noch nicht mit eingerechnet 100,000 Scudi für den Bau, und 12,000 für das Abtragen des erwähnten Glockenthurms, die Kosten des Niederreifsens der alten Kirche, der Modelle und ähnliche Ausgaben. Später sind für Mosaiken und andere Zieraten noch sehr bedeutende Summen verwendet worden. Der Bau der neuen Sacristei hat 900,000 Scudi gekostet; und über 50,000 betragen die jährlichen Ausgaben für die Erhaltung und Ausbesserung des Gebäudes, die Besoldungen der dazu angestellten Personen mit einbegriffen. Hierüber, so wie über die der Kirche ertheilten Vermächtnisse, führt die Aufsicht die von Clemens VIII. niedergesetzte Congregazione della Reverenda Fabbrica di S. Pietro. Sie besteht aus mehreren Cardinälen, von denen der jedesmalige Cardinal-Erzpriester (Cardinale Arciprete) der Peterskirche den Vorsitz führt, und einigen Prälaten, von denen einer, Giudice genannt, alle die Kirche betreffenden Rechtssachen entscheidet; ein anderer, der Economo e Segretario, hat die Oberaufsicht über das ganze Gebäude; aufserdem ist auch noch ein Advocat als Fiscal bei dieser Congregation angestellt.

Die heutige Peterskirche ist in Hinsicht der Gröfse und Pracht, wenn unter der letzteren nur Aufwand von kostbarem Stoff und Zieraten verstanden wird, das erste Gebäude in der Welt, und insofern allerdings sehr merkwürdig. Aber den Ruf auch das vorzüglichste Werk der neueren Baukunst hinsichtlich des Styls und der Schönheit zu sein, konnte sie nur dem verderbten Geschmack der beiden letztverflossenen Jahrhunderte verdanken. Sie bringt bei ihrer ungeheuren Gröfse nichts weniger als einen grofsen Eindruck auf das Gemüth hervor; und merkwürdig genug, dafs man diesen Mangel, welcher hinreichend ist sie zu einem verfehlten Kunstwerk zu machen, für einen Vorzug angesehen hat, indem man bewunderte, dafs ihre Gröfse nicht durch den Totaleindruck des Ganzen den Anschauer ergreift, sondern erst nach und nach durch Betrachtung der einzelnen Theile bemerklich wird, und dafs demnach dieselbe sich nur vermittelst des combinirenden Verstandes offenbart.

Die Construction des Gebäudes, wie wir es jetzt vor uns sehen, ist das Werk des Michelagnolo und des Maderno. Der Plan jenes grofsen Künstlers zeigt zwar so wenig als seine übrigen architektonischen Werke einen reinen Geschmack der Baukunst; aber dennoch wäre die unveränderte Beibehaltung desselben immer noch sehr zu wünschen gewesen. Dafs der Zusatz des Maderno das Gebäude völlig verdarb, scheint keinem Zweifel unterworfen, und ist auch bereits, insbesondere von Milizia, bemerkt worden. Denn durch den gröfseren Umfang, den es erhielt, ist seine Wirkung nur um so kleinlicher worden. Die grofse Kuppel, das Vorzüglichste des Gebäudes, worauf, nach der Grundanlage desselben, seine gröfste Wirkung berechnet war, ist dadurch bei der Ansicht der Vorderseite soweit zurückgetreten, dafs sie nur in bedeutender Entfernung in ihrer ganzen Gestalt erscheint. Noch weit mehr aber mufsten defswegen die vier kleineren Kuppeln verschwinden, die Michelagnolo, so wie vor ihm Peruzzi, zu errichten gedachte, um die grofse nicht zu isolirt erscheinen zu lassen, und man hat daher die Aufführung der beiden hinteren mit Recht unterlassen, weil sie gänzlich versteckt geblieben wären, und dadurch ihren Endzweck verfehlt hätten. Im Vergleich mit der jetzigen nach der Angabe des Maderno aufgeführten Hauptfaçade wäre die des Michelagnolo, was man auch an ihr aussetzen könnte, doch immer noch sehr würdig erschienen; und im Inneren des Gebäudes gewähren, in dem Zusatz jenes Architekten, insbesondere die vom Seitenschiffe mit ihren sechs ovalen und dadurch wie zusammengedrückt scheinenden Kuppeln eine sehr ungünstige Wirkung.

Die Sculpturen, Malereien und Mosaiken könnten, mit Ausnahme einiger wenigen, meist für die alte Kirche verfertigten Werke nur durch das reiche und mannigfaltige Bild merkwürdig sein, das sie von dem entarteten Zustande der Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gewähren. Eine ausführliche Beschreibung derselben, wie man sie bei Schriftstellern der beiden letzten Jahrhunderte findet, ist daher sehr unangemessen, und wir werden sie nur so kurz als möglich anzeigen, ausführlicher dagegen

die wenigen Denkmäler alter Zeit, als es gewöhnlich geschehen ist.

In Betreff der Sculptur, die in der Peterskirche vornehmlich durch die Grabmäler der Päpste Gelegenheit zu prächtigen kolossalen Arbeiten fand, erscheint hier in der That der Hauptsitz derjenigen Epoche, in welcher der Geschmack des Bernini die Herrschaft führte. In Hinsicht der Malerkunst sieht man daselbst, mit wenigen Ausnahmen, nur Nachahmungen von Mosaik, in welche seit Urban VIII. sowohl Oel - als Frescogemälde nach und nach übertragen worden sind. Diese Kunst gelangte zwar dadurch zu einer zuvor noch nie erreichten Vollkommenheit, ward aber in der Peterskirche meist zu Copien so unbedeutender Gemälde verwendet, daſs der dabei nothwendige Aufwand von Zeit, Kosten und technischer Geschicklichkeit nur als zwecklose Verschwendung betrachtet werden kann.

B e i l a g e n

zu der vorstehenden Geschichte des Baues der neuen Peterskirche.

1.

Breve Leo X. an Raphael von Urbino.

Da Dich der Architekt Bramante auſser in der Malerkunst, in der Du bekanntlich so ausgezeichnet bist, in der Aufführung von Gebäuden für so tüchtig gehalten, daſs er bei seinem Sterben mit Recht erachtete, es könne Dir der Bau der von ihm begonnenen Kirche des Fürsten der Apostel zu Rom anvertraut werden, und Du uns dieſs durch Anfertigung eines Plans dieser Kirche, welcher noch fehlte, und durch Ueberreichung eines Entwurfs des ganzen Werkes gründlich und hinlänglich bewiesen hast: so ernennen wir, da uns nichts wichtiger ist als die schleunigste und prachtvollste Vollendung dieses Heiligthums, Dich zum Meister dieses Baues mit einem Gehalt von 300 Goldstücken, welche Du jährlich von unsern Vorstehern der Gelder, die für den

Bau dieses Heiligthums ausgegeben werden und bei uns einkommen, erhalten sollst, welche Dir diefs Gehalt, sobald Du es verlangst, in bestimmten Raten nach Mafsgabe der verflossenen Zeit oder auch ohne Verzug monatlich auszahlen sollen. Dich aber ermahne ich, diesem Amte Dich also zu unterziehen, dafs Du in seiner Ausübung sowohl auf Deinen Ruf und Namen, wozu Du im jugendlichen Alter einen guten Grund legen mufst, als auch auf unsre Hoffnung von Dir und unsre väterliche Gesinnung gegen Dich, endlich auch auf die Würde und den Ruhm dieses Heiligthums, das bei weitem das heiligste und gröfste von allen auf dem ganzen Erdkreise stets gewesen, und auf unsre dem Fürsten der Apostel selbst gebührende Andacht Rücksicht genommen zu haben scheinest.

Den 1. August. Im zweiten Jahr. Rom.

Dafs Raphael die Oberaufsicht über den Bau der Peterskirche führte, scheint auch aus einem späteren an ihn gerichteten päpstlichen Breve vom 27. August 1515 hervorzugehen, worin ihm die Besorgung der Bausteine übertragen wird. Der Papst sagt darin: Ich ernenne Dich daher, den ich zum Meister dieses Baues gemacht habe, zum Vorgesetzten über alle Mauern und Steine, die man von jetzt an in und aufserhalb Rom in einem Umkreise von 10 Miglien ausgraben wird, damit Du sie mir ankaufest, wenn sie zum Bau dieses Tempels angemessen sind.

2.

Briefe Michelagnolo's über diesen Bau.

I.

Ueber das Modell des Sangallo äufsert sich Michelagnolo in folgendem hier in der Uebersetzung mitgetheilten Briefe an einen gewissen Messer Bartolomeo, dessen Zuname unbekannt ist. Lett. Pittoriche Tom. VI. p. 26.

Man kann nicht läugnen, dafs Bramante in der Baukunst so tüchtig war wie irgend einer, den es seit dem Alterthume gegeben hat. Er legte den ersten Grund zur

Peterskirche, nicht voller Verwirrung, sondern mit Ordnung, einfach, hell und freistehend, so daſs sie nicht zum Schaden des Palastes gereichte, und, wie noch jetzt bekannt ist, für ein schönes Werk gehalten ward; so daſs jeder, der sich von der besagten Anordnung des Bramante entfernte, wie Sangallo that, sich von der Wahrheit entfernt hat. Und ob dem also sei, kann jeder mit vorurtheilsfreien Augen sehen. Es benimmt zuerst durch seinen äuſseren Umfang dem Plane des Bramante alles Licht; und dieſs nicht allein, sondern es hat auch für sich selbst kein Licht zu so vielen Schlupfwinkeln über und unter den Chören; welche gute Gelegenheit zu unendlichen Bübereien geben, da sich in ihnen Banditen verbergen können, Falschmünzerei getrieben werden kann und dergleichen, so daſs am Abend, beim Verschlieſsen der Kirche, wenn nöthig wäre die darin Verborgenen aufzusuchen, man sie nur mit Mühe finden würde. Dabei wäre noch dieser andere Nachtheil, daſs bei dem Umfange, den die besagte Composition des Bramante nach dem äuſseren Zusatz des Modells erhielt, nöthig sein würde, die Pauluskapelle, die Zimmer der Kanzlei *), der Ruota und mehrere andere niederzureiſsen; ja ich glaube, daſs die Sixtuskapelle nicht ganz davonkommen würde. Was den fertigen Theil des äuſseren Umkreises anbetrifft, der 100,000 Scudi kosten soll, so ist dieſs nicht wahr, denn man könnte ihn mit 16,000 machen, und sein Niederreiſsen wäre ein geringer Verlust, weil die Steine und Fundamente daselbst nicht gelegener kommen könnten, und beim Bau dadurch 200,000 Scudi und 300 Jahre Zeit erspart werden würde **). So scheint mir die Sache und ohne Parteilichkeit: denn der Sieg wäre ein groſser Verlust für mich. Und wenn ihr dieſs dem Papste zu erken-

---

*) Stanze del piombo hat das Original; es sind die Zimmer wo die Bullen versiegelt werden.

**) Diese hier angeführte Zahl der Jahre, die bei einem neuen Plane erspart werden könnten, scheint so übertrieben, daſs sich mit Recht ein Schreib- oder Druckfehler vermuthen läſst. Nach Vasari (Vit. di Michelagnolo T. X. p. 144) sprach Michelagnolo nur von 50 Jahren Zeitersparniſs.

nen geben wollt, so thut ihr mir einen Gefallen, denn ich befinde mich nicht wohl.

Euer Michelagnolo Buonarroti.

II.

Diesen Geldmangel erwähnt Michelagnolo in seiner schriftlichen Antwort an den Vasari auf die durch denselben erhaltene Einladung des Herzogs Cosmus nach Florenz zu kommen. Der Anfang derselben lautet in der Uebersetzung also:

Mein lieber Georg, ich rufe Gott zum Zeugen an, wie ich gegen meinen Willen mit gröſster Gewalt von dem Papst Paul III. vor zehn Jahren bei dem Bau der Peterskirche in Rom angestellt worden bin; und hätte man bis heute fortgefahren wie damals an dem gedachten Bau zu arbeiten, so wäre ich nun so weit damit gekommen, daſs ich wünschen könnte dorthin (nach Florenz) zurückzukehren. Aber aus Mangel an Geld ist er sehr verzögert worden, und wird, während er zu mühsameren und schwierigeren Theilen gelangt ist, dergestalt verzögert, daſs ihn jetzt verlassen zu wollen nichts Anderes seyn würde, als mit groſsem Schimpf und Unrecht den Preis der Arbeit verlieren, in der ich die gedachten zehn Jahre aus Liebe Gottes verharret bin u. s. w.

III.

Von den Verdrüſslichkeit des Michelagnolo beim Bau der Peterskirche zeugt insbesondere folgender Brief desselben an den Cardinal di Carpi (Lett. Pittoriche T. VI. p. 28).

Herr Franz Dandini sagte mir gestern Ew. Erlaucht und Hochwürdigen Gnaden hätten gegen ihn geäuſsert, daſs der Bau der Peterskirche nicht schlechter als gegenwärtig von statten gehen könne; eine in der That für mich sehr schmerzliche Aeuſserung, sowohl weil Hochdieselben nicht von der Wahrheit unterrichtet worden sind, als weil ich meiner Pflicht gemäſs mehr als alle andern Menschen seinen guten Fortgang wünschen muſs, und ich glaube mit Wahrheit versichern zu können, daſs nach dem, was nun daran gearbeitet wird, er nicht besser gehen kann. Aber weil etwa eigenes

Interesse und mein hohes Alter mich leicht betrügen, und daher meiner Absicht zuwider Schaden und Nachtheil dem genannten Bau bringen könnten, so gedenke ich, sobald ich nur kann, Seine Heiligkeit unsern Herrn um Entlassung zu bitten; ja sogar um Zeit zu gewinnen, will ich wie ich hiermit thue, Ew. Erlaucht und hochwürdigen Gnaden ersuchen, mich von dieser Beschwerde befreien zu wollen, deren ich mich, wie Hochdieselben wissen, auf Befehl der Päpste bereitwillig siebzehn Jahre ohne Bezahlung unterzogen habe, in welcher Zeit man deutlich sehen kann, wie viel durch mich an dem erwähnten Bau geschehen sei. Ich wiederhole nochmals inständigst um die Gewährung meiner Entlassung zu bitten, wodurch Hochdieselben mir keine ausgezeichnetere Gnade erzeigen könnten; und mit aller Ehrfurcht küsse ich Ew. Erlaucht und hochwürdigen Gnaden unterthänigst die Hände.

Im Hause den 13ten September 1560.

Michelagnolo Buonarroti.

2.

Beschreibung der Kirche.

a. Der Petersplatz mit dem Obelisken.

Der Petersplatz (A) nebst den Colonnaden und Gallerien desselben.

Zu dem eigentlichen Petersplatze gelangt man von der Engelsburg vermittelst eines andern Platzes, welcher den Namen Piazza de' Rusticucci führt, und 360 Palm in der Länge, und 304 in der Breite misst. Der Petersplatz selbst (A) *) entspricht durch seine Grösse dem ungeheuren Umfange des Gebäudes. Er besteht aus zwei Theilen, von denen der vordere die Form einer Ellipse, und der hintere die eines regelmäsigen Vierecks hat. Die gröſste Breite des vorderen beträgt 1074, und die des hintern 504 Palm im Durchmesser, ohne den Raum der Säulengänge, welche jenen auf beiden Seiten in der Form von zwei Halbcirkeln umgeben, die ihn vorn

*) Die auf diese Weise angezeigten Buchstaben und Zahlen beziehen sich auf den beigefügten Plan Tab. III.

gegen Piazza Rusticucci offen lassen; hinten aber an zwei Gallerien stofsen, die sich an der Vorhalle der Kirche endigen, und den hintern Platz zu beiden Seiten begränzen. Die gedachten Säulengänge sind unstreitig das beste Bauwerk des Bernini, und gewähren, obgleich der Styl nicht rein genannt werden kann, einen majestätischen Eindruck. Sie bestehen aus vier Reihen, in denen 284 Säulen und 88 Pfeiler drei bedeckte Gänge bilden, die zusammen in der Breite 82 Palm messen. Im mittelsten dieser Gänge können zwei Kutschen bequem neben einander fahren. Die Höhe der Säulen so wie der Pfeiler beträgt 57½ Palm, mit Inbegriff der Basen und Capitäle. Die Basen sind von toscanischer, die Schäfte und Capitäle von dorischer, und das Gebälke von jonischer Ordnung. Ein runder Travertin (A) zwischen den Springbrunnen (CC) und dem Obelisk (B) zeigt den Punkt an, wo die Radien der verschiedenen Säulenreihen vereinigt erscheinen, so dafs man nur Eine Reihe zu sehen glaubt. Auf der Ballustrade, welche nach der Seite des Platzes um das Dach der Säulengänge und Gallerien herumgeht, stehen 162 Statuen von Heiligen und Ordensstiftern, die, nach des Bernini Zeichnung, angehende Bildhauer seiner Zeit verfertigt haben.

Die Kosten zum Bau dieser Colonnaden und Gallerien beliefen sich nach des Bonanni Berechnung auf 850,000 Scudi. Alexander VII. legte den 25sten August des Jahres 1667 den ersten Stein zu denselben. Ihre Vollendung aber erfolgte erst unter seinem Nachfolger, Clemens IX. Sie veranlafsten das Niederreifsen einer bedeutenden Anzahl von Gebäuden, unter denen sich der Palast der Familie Cibo und das Haus befand, welches Raphael zu seiner Wohnung erbaute, und damals dem Priorat von Malta gehörte *).

*) Carlo Fontana Lib. IV. cap. I. p. 177. Die Hauptfaçade von dem erwähnten Hause Raphaels ist abgebildet in der Racolta dei Palazzi moderni des Ferrerio, mit dem Titel: Facciata del Palazzo et Habitazione di Rafaele Sanzio da Urbino, su la Via di Borgho novo fabricato con suo disegno l'anno MDXIII in circa, e seguito da Bramante da Urbino. Vasari (Vit. di Raffaele T. V. p. 284) scheint ebenfalls zu sagen, dafs dieses

Im Pontificat Benedict XIII. wurde der Platz gepflastert, wozu die Kosten von 88,000 Scudi von den Einkünften der Peterskirche bestritten wurden.

Der Obelisk (B). Der Obelisk, der sich auf der Mitte des Platzes erhebt, ist nach dem Zeugnifs des Plinius eine der beiden Spitzsäulen, welche der König von Aegypten, Nuncoreus, des Sesoosis (Sesostris) Sohn, den Herodot Pheron nennt, in Heliopolis zum Weihgeschenk des Sonnentempels errichtete. Champollions Untersuchungen *) haben bewiesen, dafs er Ramesses VII., des grofsen Ramesses oder Sesostris Sohn war, der zweite König der neunzehnten Dynastie, der vom Jahr 1418—1473 v. Chr. Aegypten beherrschte. Nach den Angaben Herodots und Diodors war jeder der beiden Obelisken 100 Ellen hoch zu acht Breite, was mindestens 150 und 12 Fufs ergiebt. Bei der Zerstörung von Heliopolis durch Cambyses theilte er wahrscheinlich das Loos der übrigen Denkmäler ägyptischer

---

Gebäude nach der Angabe Raphaels, aber unter der Leitung des Bramante aufgeführt worden sei. Seine Worte sind: per lasciare memoria dise, fece egli murare un palazzo in Roma in Borgo nuovo, il quale Bramante fece condurre digetto. Andere haben die Erfindung dieses Gebäudes dem Bramante zugeschrieben. In der erwähnten Abbildung zeigt es nichts von dem Style dieses Architekten. Es scheint auch Veränderungen erlitten gehabt zu haben; wenigstens sind die Zieraten zwischen den Fenstern des ersten und zweiten Stockwerkes offenbar aus einer spätern als Raphaels Zeit. Alexander VII. liefs von demselben vor seiner Zerstörung einen genauen Plan verfertigen, der sich in der Chigianischen Bibliothek befindet. Aus demselben ergiebt sich, dafs es sich von den beiden Armen der heutigen Säulengänge in einer Länge von ungefähr 400 Palm bis zu dem gegenwärtigen Brunnen der Piazza Rusticucci erstreckte. Die Hauptfaçade lag gegen die Peterskirche. Siehe Fea Notizie intorno di Raffaele da Urbino etc. pag. 51.

*) Seconde lettre à M. le Duc de Blacas Aulps 74 et suiv. cf. 153—157. Zoega (de obel. S. 605 cf. 642) läfst ihn unbegreiflicherweise von Semenpsertis, Amasis Sohn, errichten, indem er ihn mit dem von August im Circus aufgestellten verwechselt.

Gröfse und Religion, die jener Eroberer verstümmeln und zerstreuen liefs, wie Strabo namentlich von den dortigen Obelisken erwähnt. Von Heliopolis liefs ihn Caligula im dritten Jahre seiner Regierung (im J. Chr. 39) nach Rom bringen und im vaticanischen Circus aufrichten, und er allein unter allen Obelisken des alten Roms entging dem Umsturz, indem er neben der alten Peterskirche unbeschädigt auf der Spine des Neronischen Circus stehen blieb *).

Er wurde (wohl ohne Zweifel von dem gedachten Kaiser) dessen beiden Vorgängern, August und Tiber, geweiht, wie die an dem untersten Theile des Schaftes an der Morgen- und Abendseite wiederholte antike Inschrift zeigt **). Er ruhte auf dem Postamente, auf dem wir ihn noch gegenwärtig sehen, vermittelst vier Würfel (astragali) von vergoldetem Metall, deren Höhe 1¼ Palm beträgt. Zwei derselben waren mit Niethen in der Form eines Schwalbenschwanzes versehen, und damit 1½ Palm tief in den Stein des Postaments eingesetzt, die beiden anderen ruhten auf demselben ohne alle Befestigung. Die letztern wiegen 600, jene aber 800 Pfund. Aus ihnen machte die Sage des Mittelalters, da das ganze Postament mehrere Jahrhunderte verschüttet war, vier metallene Löwen ***). Den Gipfel schmückte

---

*) Zum Andenken seiner ehemaligen Stelle sieht man auf dem Gange, welcher von der Kapelle des Chors zur heutigen Sacristei der Peterskirche führt, einen viereckigen Stein mit der Inschrift: Sito del Obelisco fino all' anno MDLXXXVI. Die Beschreibung des Obelisken an seinem früheren Orte siehe bei Domenico Fontana della Trasportazione dell' Obelisco Vaticano. Roma 1590. S. 8. Ebendas. S. 14. Vergl. Michele Mercati degli obelischi di Roma. Roma 1589. p. 240.

**) Divo Caesari Julii F. Augusto Tiberio Caesari divi Augusti F. Augusto sacrum.

***) Petrarca und der Lebensbeschreiber Nicolaus V., Manetti, sprechen von ihnen, als hätten sie sie gesehen: ja noch am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, nachdem die Basis des Obelisken schon im Anfange des sechzehnten in ihrer richtigen Gestalt durch Schrift und Kupfer bekannt geworden, und der ganze Obelisk seit mehr als hundert Jahren auf dem Petersplatze aufgerichtet, und von den Augenzeugen seiner Auf-

eine hohle Kugel von vergoldeter Bronze, ähnlich der des Obelisken auf Monti Citorio, wahrscheinlich eine bei den Obelisken in Rom übliche römische Verzierung. Sie hatte oben eine Spitze und unten einen Stamm, welcher sich in vier Laubwerkranken verzweigte, mit denen sie ohne Niethen an vier Seiten der pyramidalförmigen Spitze des Obelisken befestigt war. Die herrschende Volkssage, dafs sie die Asche des Julius Cäsar bewahrte, zeigte sich natürlich grundlos: Fontana fand bei ihrer Untersuchung, dafs sie aus dem Ganzen gegossen war, und daher überhaupt nichts in sich hatte enthalten können. Die Höhe des Ganzen betrug 18 Palm.

Petrarca erzählt auch noch von einem Zierat von vergoldeter Bronze am untern Ende des Schaftes, und wirklich entdeckte man hier, wo jetzt moderne Verzierungen sind, Löcher, die auf ehemalige Niethen schliefsen lassen. Nach Mercati wären es vier Palm hohe Platten gewesen, welche den Schaft umgaben. Es ist ungewifs, ob sie bei der Plünderung Roms durch die Soldaten Carls V. oder früher schon verloren gegangen sind *).

Dieses Monument des ägyptischen Alterthums, welches sich unter dem Schutze der benachbarten christlichen Heiligthümer erhalten hatte, und an einem unscheinbaren Orte sich aus den Trümmern des alten Roms emporhob, vor der Peterskirche zu Ehren dieses Tempels der Christenheit zu errichten, war ein Gedanke, der im Laufe des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts öfter in den Päpsten erwachte, ohne dafs es ihnen gelang, denselben zur Ausführung zu bringen. Nicolaus V. fafste zuerst diesen Plan. Der Obelisk sollte von den bronzenen Statuen der vier Evangelisten getragen werden, und auf dem Gipfel desselben sollte sich

---

richtung aufs genaueste beschrieben war, führen Nardini und Ciampini diese Löwen noch als eine unbezweifelte Thatsache an.

*) Mazocchi (Epigrammata Fol. X.), dessen Werk sechs Jahre vor der Eroberung erschien, giebt sie nicht an; allerdings ist aber diese Abbildung nicht sonderlich genau; es fehlt in ihr auch die Spitze der goldenen Kugel.

die metallene Bildsäule des Heilandes mit dem Kreuze in der Hand erheben. Aber der Tod des Papstes vereitelte auch diesen grofsartigen Entwurf, der im Geiste seiner übrigen Pläne für die Peterskirche und den vaticanischen Palast gedacht war. Paul II. soll kurz vor seinem Tode denselben wieder aufgenommen haben. Paul III. wollte das Unternehmen dem berühmten Michelagnolo Bonarroti übertragen, welcher es aber von sich ablehnte, weil er sich nicht getraute, die mechanischen Schwierigkeiten zu überwinden. Gregor XIII. endlich stand nach vielen Berathungen von diesem Gedanken ab, weil er sich nicht von dem Gelingen der ihm vorgelegten Pläne überzeugen konnte. Die Ausführung des Unternehmens blieb also dem kühnern Geiste seines Nachfolgers Sixtus V. vorbehalten. Er übertrug diese Angelegenheit einer von ihm dazu niedergesetzten Commission, die zu diesem Zwecke eine allgemeine Aufforderung an alle Architekten ergehen liefs. Gegen fünfhundert Architekten und Mechaniker kamen auf ihre Einladung nicht allein aus verschiedenen Gegenden Italiens, sondern selbst aus Griechenland nach Rom, um ihr Pläne vorzulegen. Die Congregation entschied zwar für den Plan des Domenico Fontana, wollte aber der Ausführung zwei älteren und defswegen nach ihrer Meinung erfahreneren Architekten, Bartolomeo Ammanati und Giacomo della Porta, übertragen. Aber der Papst urtheilte, dafs der Erfinder des Plans auch zur Ausführung desselben der tüchtigste sei, und übertrug sie ihm daher mit ausgedehnten Vollmachten durch ein Breve vom 5ten October des Jahres 1585.

Die Schwierigkeit des Unternehmens bestand in der ungeheuren Last dieses Obelisken, denn er wiegt nach der sichern Berechnung des Fontana 963,537 römische Pfund. Den 30sten April 1586 wurde derselbe in einer Höhe von $2^3/_4$ Palm von den Würfeln emporgehoben. Die noch schwierigere Niederlassung ging den 7ten Mai vor sich. Ueber vier Monate waren nun nöthig, um die ungeheure Masse vermittelst Rollen an die jetzige Stätte zu bringen. Die Aufrichtung erfolgte den 10ten September, vermittelst vier und vierzig Winden, deren Bewegung 800 Menschen und

150 Pferde erforderte: allerdings ein weit geringerer Aufwand von Kraft in Vergleich mit den 20,000 Menschen, deren nach Plinius ein ägyptischer König bei einer solchen Aufrichtung bedurfte, wenn gleich die Masse bedeutend größer sein mochte. Der Donner der Kanonen und das Geläute der Glocken verkündeten den glücklichen Ausgang des Unternehmens zum großen Ruhme des Architekten. Doch wird erzählt, daß derselbe bei seiner Berechnung nicht auf die Ausdehnung der Stricke Rücksicht genommen habe, und daher der Obelisk nicht auf die rechte Stelle gekommen sein würde, wenn nicht ein Matrose, Bresca di S. Remo, der sich unter den Zuschauern befand, jenes Verfahren bemerkte, und ungeachtet des strengen Befehls, nicht durch den mindesten Laut die Arbeiter zu stören: Acqua alle funi! (Wasser auf die Stricke!) gerufen, und dadurch den Fontana auf den Gedanken gebracht hätte, die Stricke begießen zu lassen *). Den 27sten des gedachten Monats wurde der Obelisk als ein heidnisches Idol nach einer feierlichen Procession beschworen (exorcisirt) und darauf dem heiligen Kreuze geweiht. Dieses Bild der Erlösung wurde dann auf seinem Gipfel errichtet, eben wie nachher auf den meisten übrigen Obelisken. Die Kosten dieses Unternehmens beliefen sich auf 37,900 Scudi, ohne das zu dem Kreuze und den Löwen verwandte Metall zu rechnen, welches von der päpstlichen Kammer dazu hergegeben ward **). Der Grund, auf wel-

*) Der Matrose erhielt dafür, auf seine Bitte, für sich und seine Nachkommen das Recht, die Kirchen Roms mit den Palmen zu versehen, welche in denselben am Palmsonntag ausgetheilt werden. Ich muſs inzwischen bemerken, daſs ich von diesem Vorfall keine Nachricht bei gleichzeitigen Schriftstellern gefunden habe. Vielleicht ist es eine der vielen Erfindungen, wemit die Masse der Menschen sich tröstet, wenn dem Genius etwas gelingt.

**) Die genauesten Nachrichten über diese Aufrichtung finden sich in dem oben angeführten Werke des Domenico Fontana. Die demselben beigefügten Kupfertafeln stellen die Maschinen, Gerüste und Manipulationen dar, welche man dabei in Anwendung brachte. Da die Schrift selten geworden war, fügte Zabaglia eine neue Ausgabe derselben seinem Werke über

welchem der Obelisk jetzt steht, wurde 33 Palm tief und 60 in das Gevierte ausgegraben, und mit grofser Vorsicht zur Aufnahme desselben zubereitet. Das antike Postament erhebt sich in einer Höhe von 5 Palm auf drei modernen Stufen von Travertin. Auf ihnen ruht zuvörderst eine Basis von weifsem Marmor, welche $22\frac{1}{2}$ Palm in der Länge, 15 in der Breite, und $4\frac{1}{2}$ in der Höhe mifst. Dem Mercati zufolge entspricht ihre Gröfse den Mafsen der Spina des Circus, in deren Mitte sie ursprünglich eingesetzt war. Auf ihr erst erhebt sich das eigentliche Postament, welches aus vier Stücken von rothem Granit besteht. Es hat zu unterst eine viereckige Basis mit einem Gesims, dann ein Piedestal, darauf ein anderes Gesims, und zuletzt abermals ein Piedestal. Die Höhe des ersten dieser Stücke beträgt $4\frac{1}{4}$, die des zweiten 13, die des dritten 4, und die des vierten 11 Palm. Auf dem letztern erhebt sich der Obelisk, wie ehemals, vermittelst der vier oben erwähnten Würfel. Diese sind aber durch die vier bronzenen Löwen versteckt, die sich auf das Wappen Sixtus V. beziehn, und von denen der Obelisk scheinbar getragen wird. Das Gesims des obersten Piedestals ist neu und hinzugefügt worden, um etwas mehr Raum für diese Löwen zu gewinnen. Gegen die natürliche Regel der Architektur ist aber das obere Piedestal, welches der Quadratur des Obelisken entspricht, breiter als das untere, und, wie Fontana bemerkte, nebst dem Gesims, auf dem es ruht, von schlechterer Arbeit als der übrige Theil des Postaments. Fontana glaubte defswegen in jenem Piedestal einen Rest von älteren Werken zu erkennen, dessen man sich bei der Aufrichtung des Obelisken in Rom zu dem Postamente desselben bedient hätte. Der Obelisk selbst ist ebenfalls aus rothem Granit, wie alle Monumente dieser Art. Von allen bekannten Obelisken ist nur er und die beiden, welche ehemals vor dem Mausoleum des

---

Maschinen als Anhang bei. Die Maschinen u. s. w. sind auch in des Carlo Fontana Werke: Il Tempio Vaticano e suo origine, abgebildet und erklärt. Man vergleiche auch über die Aufrichtung des Obelisken Mercati in dem oben genannten Werke.

August errichtet waren, und gegenwärtig vor S. Maria Maggiore und auf Monte Cavallo stehn, ohne alle hieroglyphische Inschrift. Diese Erscheinung mufs um so mehr auffallen, wenn man annimmt, was Champollions Untersuchungen zu beweisen scheinen, dafs alle Obelisken nur Einweihungsdenkmäler der Tempel waren, vor denen sie standen, und also wesentlich einen historischen Charakter haben, und eine Inschrift erfordern. Eine andere Seltsamkeit bietet das Verhältnifs der Höhe zur Breite dieses Obelisken dar. Jene beträgt 113½, die unterste Breite 12, und die oberste, unter der Spitze, 8 Palm. Nun verhält sich die Höhe des Schafts bis zur Spitze an den übrigen Obelisken ungefähr wie 10, oder nach Mercati bei den nicht beschriebenen, wie 11 zu 1 zur untersten Breite, und dem zufolge müfste sie in diesem 120 Palm messen, da sie nur 107½ beträgt. Dabei mifst die auffallend kurze Spitze, deren Länge an andern Obelisken ungefähr dem Mafse der untersten Breite entspricht, nicht mehr als die Hälfte derselben, nämlich 6 Palm. Demnach würden dem gesammten Obelisken 13 Palm an seiner ursprünglichen Höhe fehlen: angenommen, dafs er nur oben verstümmelt gewesen.

Plinius sagt von ihm: er allein von allen sei bei der Aufrichtung (molitio) zerbrochen. Da nun der Obelisk keine Spur einer Zusammensetzung zeigt, so mufs ihm ein Stück fehlen, entweder von der Zeit des Caligula an oder von einer früheren Epoche. Zoega bezieht diefs auf die erste Aufrichtung in Aegypten, wofür er keinen Grund anzuführen weifs als den Ausdruck, dafs er von allen allein gebrochen sei, da sich in Rom damals nur die zwei von Augustus errichteten befanden. Allein wie sollte Plinius wissen, dafs in Aegypten nur bei diesem ein Unglück vorgefallen? Wäre ferner der Obelisk oben bei der Aufrichtung unter Nuncoreus zerbrochen, so würde die nach dem Verlust der ursprünglichen verfertigte Spitze desselben gleiche Arbeit mit dem Uebrigen des Monumentes zeigen. Aber Fontana, welcher sie nach der Niederlassung des Obelisken genauer betrachten konnte, als wir es jetzt bei der beträcht-

lichen Höhe vermögen, fand sie von anderen Händen und weniger fein gearbeitet.

Wir würden also diesen Unfall von der Aufrichtung unter Caligula verstehen, sei es, dafs von der Wegschaffung aus Aegypten (was mir das wahrscheinlichste ist) oder der eigentlichen Aufrichtung in Rom die Rede sein soll. Allein ein von Fontana bemerkter Umstand leitet auf eine andere Erklärung.

Er fand nämlich den untersten Theil des Schaftes sehr beschädigt, und namentlich den breiten Theil, der auf dem Würfel aufsitzt, vom Wetter zerfressen: eine um so auffallendere Erscheinung, da die dem Wetter ausgesetzten Seitenflächen ganz und gar nicht verwittert, so wie, mit Ausnahme einer kleinen Beschädigung an der westlichen Seite, vollkommen erhalten sind. Es ist also fast nothwendig anzunehmen, dafs der Obelisk eine lange Zeit hindurch auf dem Boden gelegen habe, und zwar unten zerbrochen, so dafs die Verwitterung eintreten konnte, vor welcher das Schleifen die Seitenflächen bewahrte. Nun erzählt Strabo, wie die Obelisken in dem zu seiner Zeit schon ganz wüsten Heliopolis theils noch ständen, theils darnieder lägen: sämmtlich mehr oder weniger durch Feuer und Verstümmelung von Cambyses beschädigt; die zwei am wenigsten beschädigten habe August nach Rom bringen lassen.

Nehmen wir an, dafs unser Obelisk zu den niedergestürzten und verstümmelten gehört habe, so erklärt sich jene Verwitterung des untern Schaftes sehr leicht. Das Zerbrechen unter Caligula mufs alsdann den obern Theil getroffen haben, und die Spitze wäre hiernach damals gearbeitet, was nicht in Widerspruch steht mit der geringeren Vollendung derselben in Vergleich mit der alten Arbeit aus der goldenen Zeit der Pharaonischen Kunst. Man rechnete damals darauf, dafs nie ein menschliches Auge diesen Unterschied bemerken würde, während man in der ägyptischen Kunst vollendete, um zu vollenden.

So erklärt sich also, dafs wir von der alten Weihinschrift des Sohns des Sesostris gar keine Spur finden; denn sie war gewifs oben und unten, oder wenigstens an einem

der Enden angebracht. Jene kleinen Obelisken des Mausoleums ermangelten, wie wir bestimmt wissen, wenigstens des Pyramidions, welches, wenn nicht schon früher zerstört, bei der Aufstellung in Rom abgehauen ward, des metallnen Schmucks wegen, den man ihm bestimmt hatte.

Nur bei jener Annahme können wir auch die Angabe der ehemaligen Höhe einigermaſsen erklären. 100 Ellen sind nach der gewöhnlichen Annahme 150 antike Fuſs oder ungefähr 200 Palm *). Nach den Berechnungen neuerer französischer Gelehrten würden aber 100 ägyptische Ellen 171 französische Fuſs oder 249 Palm entsprechen, die Elle nämlich zu 246½ Linien gerechnet. Rechnet man zu der Höhe des jetzigen das an der Spitze Fehlende und die sehr zusammengesetzte und hohe Basis des Caligula mit, so kommt man doch nur auf 185 Palm: und wie unzulässig ist diese Berechnung! Leider ist zu einer Höhe von 100 Ellen die Breite von 8, d. h. über 14 antike Fuſs, die Herodot und Diodor dem Obelisken geben, mit jenem Verhältniſs der Höhe zur Breite bei den übrigen Obelisken nicht zu vereinigen: wäre die Breite richtig, so konnte die Höhe 88 betragen, allein die wirklichen Maſse stimmen damit nicht. Der untere Schaft miſst jetzt statt fast 20 nur 12 Palm oder 9 antike Fuſs: dieſs giebt für eine Basis von 20 Palm die unsinnige Höhe von 430. Man muſs sich also mehr an die Angabe der Höhe halten, und zu dieser gelangt man nur bei der obigen Annahme.

Die unter Sixtus auf dieses Monument gesetzten Inschriften beziehen sich auf das heilige Kreuz, dem es gewidmet ist. Oben unter der Spitze des Obelisken, an der Seite gegen die Peterskirche liest man:

Sanctissimae Cruci sacravit Sixtus V. Pont. Max. e priori Sede avulsum et Caesaribus Augusto et Tiberio J. F. ablatum.

Auf dem untersten Piedestal des Postamentes steht an der Seite gegen Morgen:

---

*) S. I. Theil S. 42. 43.

Ecce Crux Domini sagite partes adverse vicit Leo de Tribu Juda.

Gegen Abend:

Christus vincit Christus regnat Christus imperat Christus ab omni malo plebem suam defendat.

Gegen Mitternacht:

Sixtus V. Pont. Max. Cruci invictae Obeliscum vaticanum ab impura superstitione expiatum iustius et felicius consecravit anno MDLXXXVI Pont. II.

Gegen Mittag:

Sixtus V. Pont. Max. Obeliscum vaticanum ad Apostolorum Limina operoso labore transtulit anno MDLXXXVI Pont. II.

Ueberdiefs steht noch zum Andenken des Architekten, welcher den Obelisken hier errichtete, folgende Inschrift auf der untersten Basis von Granit an der Seite gegen Mitternacht:

Domenicus Fontana ex Pago Mili novocomensis transtulit et erexit.

Das metallene Kreuz auf dem Gipfel erhebt sich auf den Wappenzeichen Sixtus V., den drei Bergen und dem Stern, und mifst mit denselben 26 Palm. Mit Inbegriff dieser Zierat beträgt die ganze Höhe dieses Monumentes nach Carlo Fontana 180¼ Palm. Die bronzenen Adler und Laubgewinde, die den Schaft des Obelisken unter der antiken Inschrift verzieren, wurden erst im vorigen Jahrhundert unter Innocenz XIII. verfertigt. Die Adler beziehen sich auf das Wappen dieses Papstes. In demselben Pontificat sind auch die kleinen Säulen mit Ketten um dieses Monument errichtet worden. Rings um dieselben sind auf dem Fufsboden auf elliptischen Travertinplatten die Namen der verschiedenen Winde an der Seite der ihnen entsprechenden Himmelsgegend angezeigt. Endlich ist im Jahre 1817 auf dem Platze eine Mittagslinie angelegt worden, welcher der Obelisk durch seinen Schatten zum Zeiger der im Laufe des Jahres erfolgenden Veränderungen des Standpunktes der Sonne im Verhältnifs zur Erde dient.

Spring-brunnen (C).

Die beiden Springbrunnen (C), die sich zu beiden Seiten des Obelisken in diametraler Linie des Petersplatzes erheben, gewähren dem letzteren eine vorzügliche Zierde, insbesondere durch den grofsen Reichthum des Wassers, welches durch die Aqua Paola dahin geleitet wird. Von ihrer Höhe von 35 Palm springt das Wasser 25 Palm empor, und fällt über zwei Schalen von orientalischem Granit in einen Wasserbehälter hinab, dessen Umfang 126 Palm beträgt. Den an der Seite des vaticanischen Palastes gelegenen hatte bereits Innocenz VIII. in einfacherer Gestalt, vermuthlich nur mit der unteren der beiden Granitschalen von 72 Palm im Umfange, 300 Palm weit von dem Obelisken, der Porta Angelica gegenüber, errichten lassen. Seine gegenwärtige Gestalt erhielt er unter Paul V. nach Angabe des Maderno, und wurde dann unter Alexander VII. nach dem Orte, wo er jetzt steht, versetzt. Der andere dieser Springbrunnen wurde erst im Pontificat Innocenz XI. angelegt *).

Treppen.

Zu beiden Seiten der Treppen, die von dem Platze zur Vorhalle der Kirche führen, stehen (aa) die von Mino del Regno **) unter Pius II. verfertigten Statuen der Apostel Petrus und Paulus, die sich ehemals vor der alten Peterskirche befanden. Die Treppe besteht aus 22 Stufen von Travertin in drei Absätzen. Ihre Länge mifst 240, und die Breite 292 Palm. Sie wurde unter Paul V. angelegt: die mittleren sehr niedrigen Stufen (Cordoni) (D) in zeltförmiger Gestalt (Padiglione) wurden erst unter Alexander VII. nach Angabe des Bernini hinzugefügt. Die letztere hat in der Mitte einen Streifen von Granit.

b. Die Vorderseite und Vorhalle.

Vorderseite und Vorhalle der Kirche.

Die nach Angabe des Carlo Maderno aufgeführte Vorderseite ist mit 8 Säulen, 4 Pilastern und 6 halben Pilastern von gleicher Höhe und sämmtlich von korinthischer Ordnung geschmückt. Sie begreift

*) Carlo Fontana. Lib. IV. cap. VI und VII.

**) Vasari Vit. di Mino del Regno e Paolo Romano Tom. III. p. 346.

die Vorhalle und die über derselben befindliche Gallerie, in deren Mitte die Loggia erscheint, von welcher der Papst den Segen am grünen Donnestage und am Ostertage ertheilt. Ist das Conclave im Vatican, so wird von ihr der neu erwählte Papst dem versammelten Volke angekündigt: jederzeit aber erfolgt seine Krönung auf derselben.

Die Vorderseite mifst in der Breite 504 und in der Höhe von der Plattform der Treppe an, 202⅔ Palm. Die Säulen haben im Durchmesser 12 und in der Höhe mit Inbegriff der Basen und Capitäle 126 Palm. Das gesammte Gebälke ist 26 Palm hoch, und die darüber befindliche Attike 43. Ueber derselben erhebt sich eine 8 Palm hohe Ballustrade, auf welcher die Statuen des Heilandes, der heiligen Jungfrau und der Apostel stehen: nur der heilige Petrus fehlt, da sich seine Bildsäule schon am Fufs der Treppe befindet, und man sie daher hier nicht wiederholen wollte. Sie sind sämmtlich von Travertin; und jede derselben mifst in der Höhe 25⅔ Palm.

Die Vorhalle (F) hat in der Länge 318, in der Breite 37, und in der Höhe 90 Palm. Es führen zu ihr fünf Eingänge. In jedem der drei gröfseren stehen vier antike Säulen: in dem mittleren sind zwei derselben von Paonazzetto, und zwei von africanischen Breccia. Die letzteren standen ehemals dem Eingange zunächst im Mittelschiffe der alten Kirche, wie wir in der Beschreibung derselben erwähnten. Die übrigen dieser Säulen sind theils von Granit, theils von Cipollino. Alle haben moderne Capitäle von jonischer Ordnung. An der Aufsenseite über dem mittleren Eingange ist ein Bassorilievo von Bonvicino, den Heiland vorstellend, der dem heiligen Petrus die Schlüssel übergiebt. Der mit verschiedenen Marmorarten ausgelegte Fufsboden der Vorhalle wurde nach Angabe des Bernini unter Clemens X. verfertigt, und hat daher das Wappen dieses Papstes. Die vergoldeten Stuccaturzieraten der gewölbten Decke sind von der Erfindung des Carlo Maderno und von ziemlich gutem Geschmack. Aufser Arabesken und ähnlichen Verzierungen bemerkt man darunter mehrere Reliefs, welche Gegenstände aus dem Leben der Apostel vorstellen. Auf dem Gesims zu

beiden Seiten einer jeden Lunette sind sitzende Bildsäulen heiliger Päpste mit ihrem Namen.

Navicella des Giotto.

Die Lunette über dem mittleren Eingange der Vorhalle schmückt das unter dem Namen der Navicella bekannte Mosaik von Giotto, welches sich ehemals im Vorhofe der alten Kirche befand, in deren Beschreibung wir es auch bereits erwähnten. Nach einer Urkunde im Archiv der Peterskirche *) liefs es der Cardinal Jacob Stefaneschi, Neffe Bonifacius VIII., im Jahre 1298 für den Preis von 2220 Goldgulden verfertigen. Dem Vasari zufolge bediente sich Giotto bei diesem Werke der Beihülfe des Pietro Cavallini **). Es stellt den heiligen Petrus vor, welcher auf dem galiläischen Meere zu Christo wandelt, während das Schiff, in dem sich die übrigen Apostel befinden, heftig von den Winden bewegt wird. Der Gegenstand hat hier eine durchaus symbolische Bedeutung. Das Schiff bezeichnet die Kirche, die bei allen Erschütterungen sich durch göttlichen Beistand aufrecht erhält. Die Widersacher sind in den beiden in der Luft schwebenden Dämonengestalten der personificirten Figuren der Winde angedeutet. Ueber ihnen erscheinen, wie zum Schutz der Kirche und der Bezeugung ihrer Wahrheit, vier auf Wolken ruhende Heilige, vermuthlich die vier grofsen Propheten des alten Testamentes. Der Angelfischer auf dem Vorgrunde, vom Beschauer links, auf einer Klippe sitzend, ist wie auf alten christlichen Reliefs eine symbolische Vorstellung des Erlösers, nach seinen zu den Aposteln Petrus und Andreas gesprochenen Worten „ich will Euch zu Menschenfischern machen." Die kleine Figur in bischöflicher

*) Diese Urkunde findet man bei Baldinucci, Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua, T. I. p. 44.

**) Vasari Vit. del Cavallini T. II. p. 196. Wenn Bottari (Anmerk. z. Vasari Vit. di Giotto T. II. p. 89) behauptet, dafs an der Ausführung dieses Werkes auch Simon Memmi Theil nahm, so ist diefs ohne Zweifel ein Irrthum. Denn die Stelle des Vasari, auf die sich Bottari zu berufen scheint, sagt nur, dafs Memmi seinem Meister Giotto nach Rom folgte, als er daselbst die Arbeit dieses Mosaiks unternahm. (S. Vasari Vit. di Simon Memmi T. II. p. 207).

Kleidung, auf dem Vorgrunde vom Beschauer rechts, unter der Figur des Heilandes, stellt vermuthlich den Cardinal Stefaneschi vor.

Dieses Mosaik hat in seinem gegenwärtigen Zustande, mit Ausnahme der Composition, wenig von dem Styl des Giotto. Als es bei der gänzlichen Zerstörung der alten Peterskirche unter Paul V. von seiner ursprünglichen Stelle weggenommen ward, gingen die in der Luft erscheinenden Figuren und der Angelfischer verloren, und wurden nachher von Marcello Provenzale neu verfertigt *). Man brachte es darauf an eine Mauer des päpstlichen Palastes. Weil es aber daselbst zu sehr dem Einflufs der Witterung ausgesetzt war, so liefs es Urban VIII. im Jahre 1639 über den Haupteingang der Peterskirche einsetzen, zuvor aber eine Copie desselben in Wasserfarben von Francesco Berretta verfertigen **), um, wenn es bei dieser Versetzung zu Grunde gehen sollte, wenigstens die Composition zu erhalten. Unter Innocenz X. kam es wieder an die unter Paul V. erhaltene Stelle des päpstlichen Palastes zurück, und blieb dort bis zur Erbauung der Colonnaden der Peterskirche im Pontificat Alexander VII. Unter Clemens X. ward es endlich von Orazio Manetti restaurirt, oder vielmehr, wie Baldinucci sagt ***), neu verfertigt, und da eingesetzt, wo man es gegenwärtig sieht ****).

Die zwei Hallen (G), auf denen die Glockenthürme aufgeführt werden sollten, zu beiden Seiten der Vorhalle, sind 66½ Palm lang und 45 breit. Ihre Höhe ist der der Vorhalle gleich. Man gelangt von dieser zu ihnen durch zwei Eingänge, unter denen acht Säulen, vier von Granit und vier

---

*) Baglioni Vit. de' Pittori, Scultori, ed Architetti p. 349.

**) Diese Copie schenkte darauf Urban VIII. der Kirche della SS. Concezione dei Cappucini zu Rom, wo man sie noch gegenwärtig über dem Eingange sieht.

***) A. a. O. p. 48.

****) Richardson, Traité de la Peinture, et de la Sculture (T. III. p. 538) erwähnt einer Originalzeichnung des Giotto zu diesem Mosaik, die in den Besitz seines Vaters aus der Sammlung des Vasari gekommen sei. Auf dieser Zeichnung fehlte der oben erwähnte Angelfischer, welcher demnach erst bei der Ausführung dieses Werkes von dem Künstler hinzugesetzt ward.

von Cipollino, stehen. In der einen derselben steht die Reiterstatue Constantins des Groſsen von Bernini, und in der anderen die Carls des Groſsen von Cornacchini. Ueber der Attike dieser Hallen erscheinen die Zifferblätter der unter Pius VI. verfertigten Uhren, die eine nach italienischer, die andere nach gewöhnlicher Art die Stunden zu zählen. Die Glocken befinden sich in der Attike der später an die Vorhalle angebauten Seitenhallen, vom Beschauer links. Die gröſste, welche 20,000 Pfund wiegt, und über 10 Palm im Durchmesser hat, wurde unter Pius VI. gegossen. Eine andere, die ehemals in der Kirche S. Tomaso in Formis war, ward im Jahre 1288 von Guido da Pisa verfertigt.

Von der Vorhalle führen fünf Eingänge in die Kirche. Vier derselben messen 35 Palm in der Höhe und 16¼ in der Breite. Kleiner als diese ist die heilige Thür, die letzte zur Rechten beim Eintritt in die Vorhalle. Sie ist nur im Jubeljahre geöffnet, die übrige Zeit aber durch eine Mauer verschlossen, auf der sich ein metallenes Kreuz befindet, das man aus Andacht zu küssen pflegt. Bei jedem Jubiläum wird ein neues verfertigt, und das alte erhält der Cardinal-Erzpriester der Peterskirche. Der röthlich-gelbe Marmor, aus welchem die Pfosten dieser Thür verfertigt sind, führt davon den Namen Porta Santa. Ihre Eröffnung und Verschlieſsung beim Anfang und Ende des Jubiläums, geschieht jederzeit von dem Papste selbst mit groſser Feierlichkeit, bei den anderen drei Patriarchalkirchen hingegen von eigens dazu bevollmächtigten Cardinälen (Cardinali legati a latere).

Drei der gedachten fünf Thüren schmücken, zu beiden Seiten, zwei cannelirte Säulen von phrygischem Marmor oder Paonazzetto. An der mittleren, dem Haupteingange, sind die bronzenen Thürflügel, welche Eugen IV. für die alte Peterskirche verfertigen lieſs. Nach dem Bericht des Vasari ward dieser Papst dazu durch die berühmten Thüren des Lorenzo Ghiberti am Baptisterium zu Florenz veranlaſst. Sie kommen aber nicht allein diesen bei weitem nicht gleich, sondern sind überhaupt, im Verhältniſs zur Vollkommenheit der Sculptur damaliger Zeit, von ziemlich roher Arbeit. Als ihren Meister

Bronzene Thüren von Antonio Filarete.

nennt Vasari den Antonio Filarete und Simone, einen Bruder des bekannten Bildhauers Donatello. Da aber die Inschriften dieses Werkes nur den ersteren anzeigen, so kann Simone nur als untergeordneter Gehülfe des Antonio Theil daran genommen haben.

Sie sind sehr reich mit erhobener Arbeit geschmückt. Jeder Flügel hat drei gröſsere, und zwischen diesen zwei kleinere Felder: bei den gröſseren entsprechen die in ihnen befindlichen Darstellungen heiliger Gegenstände auf dem einen Flügel den gegenüberstehenden auf dem andern. In den beiden oberen ist der Heiland und die heilige Jungfrau, auf Thronen sitzend, gebildet: in den beiden darauf folgenden mittleren der Apostel Petrus, dem vor ihm knieenden Papst Eugen IV. die Schlüssel reichend, und der Apostel Paulus; dem letzteren zur Seite steht ein Gefäſs, woraus eine Pflanze entsprieſst, auf der ein Vogel sitzt, vermuthlich eine Anspielung auf den Beinamen dieses Apostels in der heil. Schrift: vas electionis; beide Apostel sind stehend vorgestellt. Auf den beiden untersten Feldern ist ihre Hinführung zum Richtplatz und ihr Märtyrertod gebildet. Auf dem Relief links vom Beschauer, das Märtyrerthum des heil. Paulus vorstellend, sieht man im Hintergrunde diesen Apostel, der nach seinem Tode der heiligen Plantilla erscheint, und ihr den von ihr empfangenen Schleier zurückgiebt. Auch sind hier in der Luft schwebende Vögel und einige vierfüſsige Thiere zu bemerken, unter denen sich, vielleicht als eine symbolische Vorstellung des Märtyrerthums, ein Löwe befindet, der ein Reh zerfleischt. Bei der Hinrichtung des heil. Petrus sieht man den Tiberfluſs, jenseits desselben eine auf Waffen sitzende und von Waffen umgebene Roma, mit einer Bildsäule des Mars in der Hand, so wie die beiden Pyramiden, zwischen denen der Apostel gekreuzigt ward; nämlich das Grabmal des Cestius, und das vermeinte des Scipio Africanus, welches bis auf Alexander VI. auf dem Wege von der Engelsburg nach der Peterskirche stand. Zwischen diesen beiden Monumenten ist das Grabmal Hadrians vorgestellt, wie man sich damals seine ursprüngliche Gestalt dachte.

Die vier kleineren zwischen diesen gröſseren befindlichen Reliefs beziehen sich auf die Vereinigung der morgenländischen Kirchen mit der römischen unter Eugen VI. und auf die Krönung Kaiser Sigismunds durch denselben. Vom Beschauer links unter der Figur des Heilandes sieht man die Abfahrt des Kaisers Johannes Paläologos von Constantinopel, dann seine Landung zu Ferrara, wohin das Basler Concilium verlegt worden war, und seine Audienz daselbst bei dem Papste, welcher dem vor ihm knieenden Kaiser die Hand reicht; das Schiff des Johannes ist mit dem kaiserlichen Wappen des doppelten Adlers geschmückt.

Die Gegenstände des Reliefs unter der Figur der heil. Jungfrau, vom Beschauer rechts, sind: die in der Kirchenversammlung zu Florenz vom Jahr 1439 erfolgte Vereinigung der griechischen und lateinischen Kirche, wobei man den Kaiser Johannes Paläologos, dem Papste gegenüber sitzend, bemerkt; dann die Abreise des ersteren mit seinem Gefolge zu Pferde von Florenz, und endlich, wie er sich an den Bord des Schiffs begiebt, das ihn von Venedig nach Constantinopel zurückführt. Er trägt, auſser bei der Audienz beim Papst, wo er mit entblöſstem Haupt erscheint, einen oben zugespitzten Hut, dessen vordere Krempe die Form eines langen Schnabels hat. Sein Gefolge ist mit groſsen Mützen, zum Theil in derselben Gestalt, wie die der heutigen Griechen vorgestellt.

Unter der Figur des heil. Paulus sieht man Papst Eugen IV. auf seinem Throne sitzend, wie er den vor ihm knieenden Sigismund, welcher in der einen Hand das Schwert, in der andern den Reichsapfel hält, zum Kaiser krönt. Hinter ihm steht der Präfect von Rom, ein Schwert in der Hand haltend. In der zweiten Abtheilung dieses Reliefs, vom Beschauer links: Eugen IV. und Sigismund zu Pferde, durch die beistehenden Namen bezeichnet, auf dem nach der Krönung gewöhnlichen Spazierritt, bei welchem der Kaiser dem Papst den Steigbügel zu halten pflegte; und in der dritten ein geharnischter Ritter, der eine Fahne mit dem päpstlichen Wappen Eugen IV. trägt; vermuthlich der damalige Bannerherr (Gonfaloniere) der Kirche: unter ihm

befindet sich die sehr undeutlich gewordene Inschrift: Antonius de Jodoc . . . ; ihn begleiten ein Krieger zu Fufs und ein Knappe mit einem Hunde.

Ueber diesem Relief befindet sich folgende Inschrift, die sich eigentlich auf das gegenüberstehende Relief des andern Flügels bezieht:

> Ut Graeci Armeni Aethiopes hic aspice et ipsa
> Romanam amplexa est gens Jacobina fidem.

Das Relief unter der Figur des heil. Petrus bezieht sich auf die Vereinigung der äthiopischen Jacobiten mit der römischen Kirche im Jahr 1441. Die erste Abtheilung vom Beschauer rechts stellt den Einzug der äthiopischen Gesandten in Rom dar; voran reitet ein Stabträger (mazziere); der ihm zunächst Folgende, mit einem Kreuze in der Hand, ist vermuthlich das Oberhaupt dieser Gesandtschaft, der Abt Andreas vom Orden des heil. Antonins. In der zweiten Abtheilung dieses Reliefs, links vom Beschauer, ist die Kirchenversammlung dargestellt, auf welcher die Vereinigung geschah; der Abt Andreas empfängt von dem vor ihm auf dem Thron sitzenden Papste das Glaubensbekenntnifs der katholischen Kirche.

Ueber diesem Relief liest man die Inschrift:

> Sunt haec Eugenii monumenta illustria Quarti
> Excelsi haec animi sunt monumenta sui.

Genien mit dem Wappen Eugen IV. sind über dem linken, mit den päpstlichen Schlüsseln über dem rechten Flügel angebracht. In der arabeskenartigen Einfassung von Laubwerk mit Thieren, Vögeln, Profilköpfen, von denen die mit Lorbeer bekränzten wahrscheinlich römische Kaiser vorstellen u. s. w., sind auch die Wölfin mit Romulus und Remus, Leda mit dem Schwan, Ganymed mit dem Adler, und andere heidnische Gegenstände dargestellt. Unter der Enthauptung des heil. Paulus ist eine kleine Medaille mit dem durch die Umschrift beurkundeten Profilkopfe des Antonio Filarete. Man bemerkt an ihr auch noch Reste von der ehemaligen Vergoldung dieser Thüren, von der Flavio Biondo spricht.

Um diesen Thüren die dem Eingange der neuen Peterskirche entsprechende Gröfse zu ertheilen, erhielten sie unter Paul V. oben und unten Zusätze. Das Relief, das man gegenwärtig auf dem unteren Zusatze *) an der inneren Seite sieht, wird von Vasari als gleichfalls ganz unten befindlich angeführt, es mufs daher, als die Thüren jene Zusätze erhielten, herunter gerückt worden sein. Nach der Inschrift, Antonius et Discipuli, stellt es den Meister dieses Werks, den der Cirkel in der Hand bezeichnet, im Reihentanz mit seinen Schülern vor; auf ihm sind noch zwei Figuren zu bemerken, von denen die eine auf einem Maulthier, die andere auf einem Kamel reitet; oben darüber steht die Inschrift:

Ceteris operae pretium, fastus summusve mihi **).

An der Wand zwischen den Thüren sind drei Inschriften aus der alten Peterskirche eingemauert. Die eine ent-

---

*) A. a. O.

**) Diese Thüren sind, aber sehr schlecht, abgebildet bei Ciampini Vetera Monumenta T. I. C. V. p. 43. Die kleinen Reliefs insbesondere sind so unrichtig, dafs es scheint, es habe der Zeichner die Originale nur wie im Traume gesehen. Diese aber hat Ciampini bei seinen Erklärungen vermuthlich gar nicht angesehen, ungeachtet er in Rom wohnhaft war. Die auf die Vereinigung der griechischen und äthiopischen Kirche mit der katholischen bezüglichen Vorstellungen hat er wahrscheinlich defswegen richtig erklärt, weil er die von ihm angeführten Abbildungen bei Lambeccius Bibl. Vindob. T. 8. p. 504. vor Augen hatte, die zwar ebenfalls schlecht, aber doch in gröfserem Format als die des Ciampini, und im Wesentlichen richtig sind. Hingegen aber glaubte dieser Schriftsteller in den Reliefs, welche die Krönung des Kaisers Sigismund und die damit in Verbindung stehenden Begebenheiten vorstellen, Gegenstände zu erkennen, die sich auf die Vereinigung der Chaldäer und Maroniten mit der römischen Kirche beziehen, obgleich man dabei in sehr leserlicher Inschrift Incoronatio Imperatoris Sigismondi liest. Vasari (a. a. O.) erklärt die Reliefs unter den Figuren des Heilandes und der heil. Jungfrau fälschlich für Gegenstände aus dem Leben derselben. Die beste Abbildung befindet sich in dem neu herausgekommenen Werke von Pistolesi.

hält die Bulle Bonifacius VIII. zur Einsetzung des Jubiläums, vom 22sten Februar 1300; die andere die Grabschrift Carls des Grofsen auf Papst Hadrian I., welche in der Beschreibung der alten Basilica mitgetheilt ist; und die dritte die Schenkung einiger Oelpflanzungen an die Peterskirche zur Unterhaltung der Lampen.

c. Das Innere der Peterskirche.

Mafse derselben.

Die Peterskirche hat, nach der Ausmessung des Carlo Fontana, vom Haupteingange bis zum Ende der Tribune eine Länge von 829½, mit Inbegriff der Vorhalle aber und der Dicke der Mauern 947 Palm. Die Länge des Querschiffs beträgt im Lichten 615, und mit der Dicke der Mauern und der äufsern Pilaster 671 Palm. Das Mittelschiff ist in dem vordern von Maderno hinzugefügten Theile 123, und in dem hintern gegen die Tribune 107 Palm breit. Seine Höhe mifst in diesem Theile 200, und in jenem 207 Palm. Jedes der beiden Seitenschiffe hat in der Länge 280, in der Breite 29⅚, und in der Höhe 65 Palm. Die grofse Kuppel erhebt sich von dem Fufsboden der Kirche bis zum Auge der Laterne in einer Höhe von 552½, und bis zum Gipfel des Kreuzes von 593 Palm *).

Mittelschiff (H).

Das Mittelschiff (H) hat vier auf grofsen Pfeilern ruhende Bogen, welche Durchgänge zu den Seitenschiffen bilden. Jeder Pfeiler ist mit zwei korinthischen Pilastern geschmückt, deren Gebälke zu schwer erscheint, und daher ein plumpes Ansehn gewährt. Das über dem Hauptgesims sich erhebende Tonnengewölbe ist, wie das des Querschiffes, mit vergoldeten Stuckarbeiten in gutem Geschmack verziert. Die ebenfalls vergoldeten Stuckaturen der Gewölbe der drei Tribunen, unter denen man

---

*) Auf dem Fufsboden des Mittelschiffes ist durch metallne Sternchen mit beigefügten Namen die Länge der nach der Peterskirche gröfsten Kirchen Europa's, im Verhältnifs zu diesem Gebäude angezeigt. Hiernach beträgt die Länge der Pauluskirche in London 710, des Doms in Mailand 606, der ehemaligen Pauluskirche zu Rom 572, und der Kirche der heiligen Sophia zu Constantinopel 492 Palm.

Gruppen aus Raphaels Tapeten bemerkt, sind erst im Pontificat Benedicts XIV. nach Angabe des Vanvitelli verfertigt worden, Die Decke der Kirche wurde zum Theil unter Clemens XIV. und Pius VI. erneuert, daher man an ihr das Wappen und den Namen dieser Päpste bemerkt. Auf dem Fuſsboden, unweit vom Haupteingange, ist die groſse runde Porphyrplatte eingesetzt, über welcher in der alten Peterskirche, wie wir in der Beschreibung derselben bemerkten, über den Kaiser bei seiner Krönung ein Gebet gesprochen wurde: später empfingen auf ihr die Päpste den Lehnstribut für das Königreich Neapel.

Die Zieraten der Pfeiler unter den Bogen und in den Seitenschiffen tragen einen sehr geschmacklosen Charakter. Sie bestehen theils aus Feldern in mannigfaltiger Form mit eingelegtem buntem Marmor, theils in erhobenen Arbeiten von der Erfindung des Bernini, in denen öfter wiederholt Engel erscheinen, welche Medaillons mit Bildnissen heiliger Päpste, oder die dreifache Krone, oder die päpstlichen Schlüssel halten. Ueber den Bogen des Mittelschiffes sieht man personificirte Figuren der Tugenden von Stuck, und in den Nischen zwischen den Pilastern, sowohl hier als im Querschiffe, marmorne Bildsäulen der vornehmsten Ordensstifter, von Rusconi, Le Gros und anderen Bildhauern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts verfertigt.

Bronzene Statue des heil. Petrus.

Zur Rechten, am letzten Pfeiler des Mittelschiffes, steht die **bronzene Bildsäule des heiligen Petrus**, der die rechte Hand zum Segnen erhebt, und in der Linken die Schlüssel hält. Es ist die oben bei Beschreibung der ältesten Peterskirche erwähnte. Von dem Kloster S. Martino kam sie neben den Altar der heiligen Processus und Martinianus, der deſshalb gewöhnlich Altare di S. Pietro di bronzo hieſs, und ward zuletzt unter Paul V. an dem gegenwärtigen Orte aufgestellt. Nach den von Torrigio *) angeführten Nachrichten im Archiv der Peterskirche hätte sie Leo I. zwischen den Jahren 440 und 460 verfertigen lassen; und man hat die Vermuthung geäu-

*) Sac. Grot. Vat. p. 126 u. 127.

geäufsert, dafs dieser Papst dazu durch die Befreiung Roms von der Gefahr des Attila veranlafst war, deren Abwendung nach der bekannten Sage durch den wunderbaren Beistand der Apostel Petrus und Paulus erfolgte. Die oben angeführte verloren gegangene Inschrift scheint allerdings auf einen byzantinischen Ursprung zu deuten: und Torrigio's ungenannte Nachrichten sind sicher keine alten, sondern nur Vermuthung einer späteren Zeit. Allerdings aber dürfen wir dieses Werk seinem Charakter nach in die frühesten Zeiten der christlichen Kunst setzen, in welchen sie sich noch nicht von dem antiken Styl entfernt hatte. Die fast zu gut für diese Epoche scheinende Ausführung veranlafste vielleicht die Meinung, dafs wir in demselben eine Statue des heidnischen Alterthums sehen, die in spätern christlichen Zeiten durch neuen Kopf und Hände in den heiligen Petrus verwandelt ward. Aber da diese Annahme der Umstand widerlegt, dafs jene Theile keine von den übrigen verschiedene Arbeit zeigen, so erhalten die angeführten Nachrichten, die sie für ein Werk des fünften Jahrhunderts erklären, durch den Styl und Charakter derselben die gröfste Wahrscheinlichkeit. Der weifse Marmorsessel, welcher gegenwärtig dieser Statue zum Sitze dient, ist, nach dem Geschmack der Zieraten zu urtheilen, aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Sie steht auf einem mit grünen Porphyrplatten ausgelegten Postamente von sicilianischem Jaspis aus der Zeit Benedict XIV. Durch das andächtige Küssen der Füfse ist insbesondere der rechte mehr als der andere vorwärts stehende, fast ganz abgenutzt worden. Am St. Petersfeste erscheint sie mit dem päpstlichen Ornat bekleidet.

Die Confession (d).

Die Confession (d) erhielt ihre gegenwärtige Ausschmückung unter Paul V., nach Angabe des Carlo Maderno. Vor derselben ist ein vertiefter Platz (f), zu welchem eine doppelte Treppe von weifsen Marmorstufen herabführt. Er ist oben von einem Geländer von buntem Marmor umgeben. Die Wände, so wie der Fufsboden desselben sind mit kostbaren Steinen ausgelegt. Auf dem gedachten Geländer brennen jederzeit neun und achtzig Lampen, welche in Füllhörnern von v r-

goldetem Metall stehen. Die Lampen sind gegenwärtig ebenfalls von Metall, indem die silbernen die Franzosen zur Zeit der Revolution weggenommen haben. Unter einer Nische (e) in der Mitte der Vorderseite der Confession ruhen die Gebeine des heiligen Petrus: sie heifst daher Confession im engeren Verstande. Ihren Fufsboden bedeckt eine metallene Platte, worauf die neu geweihten Pallien der Erzbischöfe und Patriarchen gelegt werden. Ihre Wände sind mit alten, unter Urban VIII. erneuerten Mosaiken geschmückt, welche den Heiland nebst den Aposteln Petrus und Paulus vorstellen. Die Thür wurde unter Innocenz III. für die alte Peterskirche verfertigt. Sie ist von vergoldeter Bronze, und mit Laubwerk in durchbrochener Arbeit und den Brustbildern des Heilandes und der Apostel Petrus und Paulus geschmückt. An jeder Seite derselben stehen zwei Säulen von gelblichem Alabaster, Alabastro Cotognino genannt, mit Capitälen von vergoldetem Metall. Aus dem letztern sind auch die Bildsäulen der Apostel Petrus und Paulus von Bonvicino verfertigt, welche in zwei Nischen zu beiden Seiten der gedachten Säulen stehen. Der Confession gegenüber auf dem vorerwähnten vertieften Platze (f) ist die Bildsäule Pius VI. von Canova, welche den Papst betend vorstellt. Derselbe hatte gewünscht, dafs ihm hier, wo er oft unbemerkt zu beten pflegte, eine ganz einfache anspruchslose Statue errichtet werden möchte.

Hauptaltar. Der Hauptaltar wurde unter Clemens VIII. errichet, und von diesem Papst den 26sten Juli 1594 geweiht. Seine obere Platte besteht aus einem einzigen Stück Marmor von mehr als 19 Palm in der Länge und 9 in der Breite. In ihm ist der alte, der Tradition zufolge von dem heil. Sylvester geweihte, Hauptaltar eingeschlossen. Dreimal im Jahre, zu Weihnachten, Ostern und am St. Peterstage, und überdem bei jeder Heiligsprechung hält der Papst auf diesem Altare Hochamt. Nur er darf auf diesem und den Hauptaltären der andern römischen Patriarchalkirchen Messe lesen. Vertritt daher ein Cardinal seine Stelle, welches am Feste der Cathedra zu geschehen

pflegt, so mufs derselbe besondere Vollmacht dazu durch ein päpstliches Breve erhalten.

Das grofse Tabernakel über dem Hauptaltar, welches nach des Bernini Zeichnung unter Urban VIII. verfertigt ward, ist ein sehr kolossales und kostbares, aber geschmackloses Werk. Sowohl das Dach, in Form eines Baldachins, als die vier gewundenen Säulen, von denen es getragen wird, sind von vergoldeter Bronze, deren Gewicht sich auf 186,000 römische Pfund beläuft. Seine Höhe beträgt, mit Inbegriff des auf dem Gipfel stehenden Kreuzes, über 129 Palm *). Die Kosten der Arbeit beliefen sich auf 60,000, und die der Vergoldung auf 40,000 Scudi. Das dazu verwendete Metall wurde von der Decke der Vorhalle des Pantheons genommen, wie sowohl eine Inschrift daselbst als der gleichzeitige Schriftsteller Torrigio bezeugt **).

Abgesehn, dafs dieses Tabernakel durch seinen Styl keine erfreuliche Wirkung gewährt, verkleinert es auch den Totaleindruck von der Gröfse der Kirche, indem es beim Eintritt in dieselbe ihren hintersten Theil dem Auge ziemlich verdeckt, und dadurch die Anschauung ihrer Länge verhindert.

---

*) Ganz grundlos ist die sehr verbreitete Annahme, dafs dieses Tabernakel so hoch wie der Palast Farnese sei. Denn die Höhe des letzteren beträgt 182 Palm, also 52 mehr als die von jenem.

**) Sac. Grott. Vat. p. 143. In der Descrizione della sacrosanta Basilica Vaticana. Ediz. III. Roma 1816. p. 88 wird dagegen berichtet: die Bücher der Bauverwaltung ergäben, dafs man aus Venedig durch den dortigen Nuntius Aguechia das dazu nöthige Metall hatte kommen lassen; aufserdem sei auch in Rom der Vorsicht halben auf drei verschiedenen Wegen welches angeschafft worden: dahin gehören nun die 8374½ Pfund, welche man vom Pantheon weggenommen, und dem Bernini zu jenem Zweck übergeben habe, der sie aber der päpstlichen Kammer wieder zurück erstattete, nebst 3152 Pfund von dem aus Venedig angekommenen Metall, da man ihrer zur Aufführung des Tabernakels nicht mehr bedurfte. Eine genauere Prüfung dieser Thatsache behalten wir uns für die Beschreibung des Pantheons vor.

An den Abenden des grünen Donnerstages und Charfreitages wurde sonst vor dem Hochaltare ein metallenes, 33 Fuſs hohes Kreuz, von 314 Lampen erleuchtet, aufgehängt. Das Werkzeug der Leiden des Erlösers wurde dadurch auf eine bedeutend sinnliche Weise in den Tagen der Gedächtniſsfeier derselben verherrlicht. Aber die schöne Wirkung, welche diese Beleuchtung hervorbrachte, zog eine groſse Menge Volks, insbesondere die Fremden herbei, wodurch so groſse Unordnung in der Kirche zu herrschen pflegte, daſs man sich eher in einem Redoutensaale als in einem zum Gottesdienste bestimmten Gebäude zu befinden glaubte. Und aus diesem Grunde ward sie von dem Papste Leo XII. im Jahre 1824 untersagt, und ist seitdem unterblieben.

Die Kuppel (B).

Die groſse Kuppel (B), welche sich über dem Hauptaltar erhebt, der vorzüglichste Theil des ganzen Gebäudes zeichnet sich auch in ihrer Verzierung des Innern, welches wir hier allein zu betrachten haben, durch guten Geschmack sehr vortheilhaft vor dem Uebrigen aus. Die Trommel ist zwischen den Fenstern mit 32 gekuppelten Pilastern von korinthischer Ordnung geschmückt. Sowohl diese als die Anordnung der Felder, welche die Mosaiken begreifen, die das Gewölbe verzieren, verdienen alles Lob. Die letzteren stellen die Figuren des Heilandes, der heiligen Jungfrau, der Apostel und anderer Heiligen, nebst mehreren Engeln vor. Sie sind von der Erfindung des Arpino, welcher auch die Zeichnung von dem Bilde des ewigen Vaters, ebenfalls in Mosaik, am Gewölbe der Laterne verfertigte. Von derselben Arbeit sind auch die vier Evangelisten an den Bogenwinkeln der vier Pfeiler der Kuppel, nach der Erfindung des Giovanni de' Vecchi und Cesare Nebbia ausgeführt. Die gedachten Pfeiler haben 320 Palm im Umfange. In den untern Nischen derselben stehen die kolossalen Bildsäulen der heil. Veronica, der heil. Helena, des heil. Longinus und des heil. Andreas. Die erstere ist von Francesco Mochi, die zweite von Andrea Bolgia, die dritte von Bernini, und die vierte, welche ehemals für ein sehr ausgezeichnetes Werk der Bildhauer-

kunst galt, von Franz Quenois, il Fiamingo genannt, verfertigt.

Diese Statuen beziehen sich auf die vier bedeutendsten Reliquien der Kirche nach den Gebeinen des heil. Petrus. Sie sind das Schweifstuch der heil. Veronica; ein Stück Holz vom Kreuze Christi, welches die heil. Helena entdeckte; die Lanze, mit welcher der Soldat, der nachmalige heil. Longinus, Christi Seite durchstach; und der Kopf des heil. Andreas. Sie werden in vier Loggien über den Nischen der erwähnten Statuen aufbewahrt, und von ihnen an bestimmten Tagen dem Volke gezeigt. Die gedachten Loggien, welche sehr geschmackvoll sind, wurden unter Urban VIII. nach Angabe des Bernini angelegt. Jede derselben ist mit zwei der gewundenen Marmorsäulen geschmückt, die ehemals vor dem Hauptaltare der alten Peterskirche standen. Zu ihnen führen Treppen im Innern der Pfeiler empor. Niemand darf sie besteigen und jene Reliquien in der Nähe betrachten als die Domherren der Peterskirche. Wer daher dazu Verlangen hat, mufs zuvor zum Titulardomherrn dieser Kirche ernannt werden: eine Vergünstigung, die nur Fremde von fürstlichem Range erhalten. Urban VIII. ertheilte defswegen im Jahre 1625 diesen Titel dem Ladislaus, nachmaligem Könige von Polen, und Innocenz XII. im Jahre 1700 dem Grofsherzoge von Toscana, Cosmus III. In ältern Zeiten erhielt der Kaiser Friedrich III., als er seiner Krönung wegen im Jahre 1452 sich in Rom befand, von Nicolaus V. die Erlaubnifs, im Domherrnkleide das heil. Schweifstuch zu betrachten.

In der Peterskirche befinden sich aufser dem Hochaltare noch 29 andere Altäre, worunter 7 zu den Seelenmessen privilegirte. Die Zahl der Säulen, welche die Altäre, Kapellen und andere Orte verzieren, beläuft sich auf 148. Mehrere derselben sind von dem Septizonium des Severus, deren Anwendung in der Peterskirche die Zerstörung dieses Monuments bei Sixtus veranlafste. Vier grofse Säulen von giallo antico in den Tribunen des Querschiffs sind we-

gen der Schönheit und Kostbarkeit dieses Steines vorzüglich ausgezeichnet.

Rechtes Seitenschiff (M).

Im rechten Seitenschiffe (M) ist über der heiligen Thür ein Mosaik, welches den heil. Petrus in halber Figur vorstellt, von der Erfindung des Arpino. Die erste Kuppel dieses Schiffes (h) ist mit Mosaiken nach Gemälden des Ciro Ferri und Pietro da Cortona geschmückt; am Gewölbe die Engel aus der Apokalypse, welche die Stirnen der Auserwählten bezeichnen; und an den Bogenwinkeln und in den Lunetten Abraham mit dem Isaak, Moses, und einige Propheten und Sibyllen.

Die Decke der Kapelle (g) vor welcher sich diese Kuppel erhebt, schmückt ein Frescogemälde von Lanfranco, eine Glorie von Engeln vorstellend, von denen einige das Kreuz im Triumphe erheben, und andere dasselbe verehren. Ueber dem Altare dieser Kapelle steht die vortreffliche Gruppe der heil. Jungfrau mit dem todten Christus von Michelagnolo; fast das einzige Werk von ausgezeichneter Bedeutung unter den Sculpturen der Peterskirche. Obgleich sie der Künstler bereits in seinem 25sten Jahre verfertigte, so gehört sie doch unter seine vorzüglichsten Bildhauerarbeiten. Er hatte sich damals noch nicht von dem Typus der christlichen Kunst wie in seinem höhern Alter entfernt, und daher erscheinen hier der Heiland und die heil. Jungfrau ihrem Charakter angemessen. Der nackte Körper des Erlösers zeigt schon in diesem Jugendwerke des Meisters die ihm eigenthümliche Tiefe der Wissenschaft; und obgleich der Styl der ganzen Gruppe etwas magerer als in seinen spätern Werken erscheint, so möchte sie doch manchem der letztern vorzuziehen seyn, die bei mehrerer Fülle und Grofsheit mehr Annäherung zur willkürlichen Manier verrathen. Auf dem Gürtel der Muttergottes hat der Künstler seinen Namen eingegraben, den man auf keinem seiner übrigen Werke findet. Dem Vasari zufolge that er es hier aus dem Grunde, weil man einen Andern als den Meister dieser Gruppe genannt hatte. Sie ward auf Kosten des Cardinals Jean de la Grolaye de Villiers,

Gruppe der heiligen Jungfrau mit dem todten Christus von Michelagnolo.

Abt von St. Denis *), für die Kirche S. Petronilla verfertigt. Nach der Zerstörung derselben unter Julius II. kam sie zuerst in die Kirche S. Maria della Febbre, dann im Jahre 1626 in die Kapelle des Chors, und zuletzt 1749 in diese Kapelle, welche von ihr den Namen Capella della Pietà erhielt, nachdem sie zuvor Capella del Crucifisso von dem Crucifixe genannt worden war, dessen wir sogleich erwähnen werden.

An jeder Seite derselben ist eine kleinere Kapelle. Die jener vom Eingange links führt den Namen del SS. Crucifisso e S. Nicola. Sie hat zwei Altäre: auf dem einen sieht man ein Mosaik nach einem Bilde des heil. Nicolaus von Bari, in der Kirche dieser Stadt verfertigt; und auf dem andern das so eben erwähnte Crucifix von Holz, welches dem Pietro Cavallini zugeschrieben wird, und ehemals auf dem Altare der alten Peterskirche SS. Simone e Giuda stand.

Die andere der gedachten Kapellen heifst Cappella della Colonna Santa, weil man hier die Säule aus der alten Kirche bewahrt, die im Tempel zu Jerusalem

---

*) Ueber den Namen dieses Cardinals ist bedeutende Verwirrung entstanden. Vasari (Vit. di Michelagnolo Tom. X. p. 44.) nennt ihn Cardinale di S. Dionigi, chiamato il Cardinale Rovano, und Condivi (p. 14) schlechtweg il Cardinale Rovano. Mariette (Osservation sur la vie de Michel Ange) im Anhange zu der erwähnten Lebensbeschreibung dieses Künstlers von Condivi behauptet dagegen, dafs de la Grolaye de Villiers, der im Jahre 1493 als Gesandter Carls VII. bei Alexander VI. von diesem Papst die Cardinalswürde erhielt, und dann diese Gruppe von Michelagnolo verfertigen liefs, nicht der Cardinal von Rouen genannt wird, sondern dafs diesen Namen der Cardinal d'Amboise führte, welcher diese Würde 1498 erlangte. Varchi (Oraz. funeb. p. 24), dem Torrigio folgt, nennt den Cardinal Wilhelm Brissonet, von ihm ebenfalls der Cardinal von Rouen genannt, als denjenigen, dem man die Entstehung dieses Werks verdankt. Wenn Michelagnolo den Auftrag zu demselben von de Villiers erhielt, so kann das Todesjahr dieses Cardinals 1499 zur Zeitbestimmung ihrer Verfertigung dienen.

gewesen, und an die sich der Heiland, als er in demselben predigte, gelehnt haben soll. Sie ist von weißem Marmor, und von der nämlichen Form wie die vorerwähnten Säulen, die an den Loggien der Reliquien an den Pfeilern der Kuppel stehen.

Auch sieht man hier einen alten christlichen Sarkophag, welcher zum Grabmale des Probus diente, und in der Grabkirche desselben bei ihrer Zerstörung unter Nicolaus V. gefunden ward. Er kam darauf in die Kirche S. Tommaso di Parione, wo er zum Taufstein diente. Paul V. ließs ihn zu demselben Gebrauche in die Taufkapelle der Peterskirche bringen, von wo er, im Jahre 1694, hierher versetzt wurde.

An der Vorderseite und an den beiden Querseiten dieses Monumentes sind der Heiland und 24 seiner Jünger in Portalen stehend gebildet, die von Säulen mit gewundenen Cannelirungen getragen werden. In der mittleren der Vorderseite steht der Heiland auf dem Felsen, aus dem sich die vier Flüsse des Paradieses ergießsen, welche auf die vier Evangelien, oder vielleicht auch auf die vier Cardinaltugenden deuten. Er ist jugendlich, und ohne Bart gebildet, in der rechten Hand das Kreuz und in der linken das Evangelium haltend. Ihm zu beiden Seiten stehen die Apostel Petrus und Paulus. Auf der Rückseite sind drei Portale, zwischen denen sich zwei Felder mit wellenförmigen Cannelirungen befinden. In der mittleren und größseren derselben sieht man einen Mann und eine Frau, welche einander die Hände geben, wie die Ehegatten auf heidnischen Grabmälern, und höchst wahrscheinlich den Probus und dessen Gemahlin Falconia vorstellen. Die zwei Männer, welche in den beiden anderen Portalen Bücherrollen halten, sind vermuthlich ebenfalls Jünger Christi. Die Tauben, welche zwischen den Bogen der sämmtlichen Portale nach Früchten picken, erklärte Bottari *) für das Sinnbild der ehelichen Liebe und Treue. Aus dieser Erklärung würde nothwendig folgen, daſs alle christlichen Sarkophage, auf denen diese Vorstellung erscheint, als Grabmäler von Ehegatten zu betrachten sind; und es frägt sich, ob sich dieſs erweisen läſst. Vögel

---

*) Roma sotterranea Tom. I. tav. XVI. XVII. XVIII.

und vierfüſsige Thiere, welche Früchte verzehren, kommen auch auf heidnischen Grabmonumenten sehr häufig vor.

Nach der Kapelle della Pietà sieht man, zur Rechten, das einfache Grabmal Innocenz XIII. (3), und zur Linken das der Königin Christina von Schweden (4), die zu Rom im Jahre 1689 starb: ihr Leichnam ruht aber in den vaticanischen Grotten. Das erwähnte Grabmal derselben ist, nach Angabe des Architekten Carlo Fontana, von Teudon, Lorenzo Ottone und Giovanni Giardini ausgeführt. Es ist mit ihrem Bildniſs von Bronze und einem marmornen Relief geschmückt, welches ihre Abschwörung des lutherischen Glaubens vorstellt. In der folgenden Kapelle (B), der des heiligen Sebastian, sieht man über dem Altare die Marter dieses Heiligen in Mosaik, nach dem Gemälde des Domenichino, gegenwärtig in S. Maria degli Angeli. Die Mosaiken an der Kuppel (K) sind von der Erfindung des Pietro da Cortona und Guido Ubaldo Abbatini. Am Gewölbe ist der ewige Vater mit dem Lamm und den Seligen mit der Palme, die es verherrlichen, vorgestellt: an den Bogenwinkeln und in den Lunetten Abels Opfer, die Propheten Jesaias und Ezechiel, der Priester Zacharias und einige Gegenstände aus den Büchern der Maccabäer.

In dem Gange, welcher von da nach der Kapelle des heiligen Sacraments führt, steht zur Rechten (5) das Grabmal Innocenz XII., von Filippo Valle nach der Zeichnung des Architekten Fuga ausgeführt, und gegenüber (6) das Grabmal der berühmten Gräfin Mathilde, deren Gebeine nach ihrer Entdeckung im Jahre 1630 im Kloster S. Benedetto bei Mantua auf Veranstaltung Urban's VIII. nach Rom gebracht wurden, um hier ihre Ruhestätte zu erhalten. Das erwähnte Grabmal derselben hat Bernini angegeben, und auch mit eigener Hand ihre Bildsäule ausgeführt, welche einen besseren Styl als die gewöhnlichen Werke dieses Künstlers zeigt. Das Relief an diesem Monumente stellt Gregor VII. vor, welcher dem Kaiser Heinrich VI. zu Canossa die Absolution ertheilt.

Die Mosaiken der folgenden Kuppel (I) sind nach Cartonen von Pietro da Cortona und Raffaele Vanni ausgeführt.

Sie stellen die um einen Altar versammelten Heiligen mit Rauchfässern, aus der Apokalypse, und einige Gegenstände aus dem alten Testamente vor, die sich auf das heilige Sacrament beziehen. Von hier zur Rechten gelangt man in die Kapelle des heiligen Sacraments (m). Auf ihrem Hauptaltare, dem Eingange gegenüber, steht ein Ciborium, zu welchem Bernini die Zeichnung verfertigte. Es zeigt die Gestalt eines runden mit Säulen geschmückten Tempels, von vergoldeter mit Lapislazuli ausgelegter Bronze. Ihm zu beiden Seiten sind zwei kniende Engel, im Ausdruck der Verehrung, ebenfalls von vergoldetem Metall. An der Wand über diesem Altare ist ein Frescogemälde von Pietro da Cortona, die heilige Dreieinigkeit vorstellend. Der zweite Altar dieser Kapelle, an der Seitenwand vom Eingange rechts, ist dem heiligen Mauritius geweiht. Ihn schmücken zwei von den gewundenen Säulen, die vor dem Hauptaltare der alten Peterskirche standen. Sie haben an ihrem unteren Theile geschlängelte Cannelirungen, und an dem oberen Weinlaub und andere Blätterzieraten. Das in Mosaik gearbeitete Altarbild, zwischen denselben, ist eine Copie der Grablegung Christi von Caravaggio, gegenwärtig in der vaticanischen Sammlung. Ehemals sah man hier ein Gemälde von Pellegrini, welches den heiligen Mauritius mit einigen anderen Martyrern vorstellte.

Auf dem Fufsboden, unweit von diesem Altare, ist das Grabmal Sixtus IV. von Bronze, welches auf Kosten seines Neffen, Giuliano della Rovere, des nachmaligen Papstes Julius II., Antonio Pollajuolo verfertigte. Es befand sich vormals, zuerst in der alten und dann in der neuen Kapelle des Chors, von wo es, im Jahre 1635, hierher versetzt wurde. Es hat die Gestalt eines sich nach oben verjüngenden Deckels. Oben liegt die Bildsäule des Papstes auf einer Basis, an welcher man den Namen des Künstlers und die Jahrzahl 1493 liest. Aufser dem päpstlichen Wappen sind auch die theologischen und moralischen Tugenden, so wie, durch ihre Namen bezeichnet, die personificirten Figuren der Theologie, Philosophie, Arithmetik, Astrologie, Dialektik, Rhetorik, Perspective, Musik und

Geometrie in erhobener Arbeit vorgestellt. Sehr auffallend und sonderbar ist die Theologie als eine bis an die Schenkel entblöfste Frau mit Bogen und Köcher gebildet. Der Styl dieser Sculpturen fällt sehr in das Manierirte, insbesondere in den Gewändern, denen bei einer Menge kleiner Falten die zur Bildung des Gewandes wesentlichen Hauptformen mangeln.

Unter dem Bogen, auf dem Wege von der Kapelle des heiligen Sacraments zur Gregorianischen, steht zur Rechten das Grabmal Gregors XIII. (7) von Camillo Rusconi, mit einem Relief, welches die durch diesen Papst veranstaltete Verbesserung des Kalenders vorstellt. Gegenüber sieht man das schmucklose Denkmal Gregors XIV. (8). Am Pfeiler der grofsen Kuppel, dem zuvor gedachten Bogen gegenüber (9), ist der Altar des Hieronymus. Das Mosaik über demselben ist eine Copie des Gemäldes von Domenichino, dem letzten Abendmahle dieses Heiligen, gegenwärtig in der vaticanischen Sammlung. Daselbst war, bis zum Jahre 1735, der heilige Hieronymus, der seinen Mönchen in der Wüste predigt; ein Gemälde von Muziano, das jetzt in der Kirche S. Maria degli Angeli aufbewahrt wird.

Die Gregorianische Kapelle (N) (Cappella Gregoriana) führt diesen Namen von Gregor XIII., in dessen Pontificat sie vollendet ward. Sie erforderte einen Kostenaufwand von mehr als 80,000 Scudi. Ihre Kuppel erhebt sich 186 Palm hoch, vom Fufsboden bis zur Laterne, deren Höhe 25 Palm beträgt. Die Mosaiken des Gewölbes haben Sinnbilder zu Gegenständen, die sich auf die heilige Jungfrau beziehen. In denen der Bogenwinkel sieht man die Kirchenväter, Gregor den Grofsen, Hieronymus, Gregor von Nazianz und Basilius, von der Erfindung des Muziano; und in den Lunetten die Verkündigung der heiligen Jungfrau und die Propheten Ezechiel und Jesaias, nach Originalen von Nicola da Pesaro. Auf dem Altare ist ein sehr verehrtes Marienbild aus der Zeit Paschalis II., welches ehemals in der alten Peterskirche in der Kapelle des heiligen Leo I. war. Unter dem Altare werden die Gebeine des heiligen Gregorius von Nazianz aufbewahrt, die den 11. Juni 1580 aus dem Nonnenkloster

S. Maria in Campo Marzo in feierlicher Procession hierhergebracht wurden.

Im Bogen, der von hier in das Querschiff führt, steht zur Linken der Altar des heiligen Basilius (10), mit einem Mosaik nach einem Gemälde von Subleyras; gegenwärtig in der Kirche S. Maria degli Angeli. Es stellt den Kaiser Valens vor, der erschüttert durch die Worte, welche der heilige Basilius während der Messe zu ihm sprach, in Ohnmacht sinkt, was ihn veranlafste der Arianischen Lehre zu entsagen. Gegenüber (11) steht das Grabmal Benedict XIV. von Pietro Bracci.

Nördliches Querschiff (N).

In der nördlichen Tribune des Querschiffes (N) stehen in drei Nischen eben so viele Altäre. Der mittlere (12) ist den heiligen Processus und Martinianus geweiht. Das Mosaik auf demselben, welches die Marter dieser Heiligen vorstellt, ist nach einem gegenwärtig in der vaticanischen Sammlung befindlichen Gemälde von Valentin verfertigt. Diesem Altare zur Rechten ist der des heiligen Wenceslaus, Herzogs von Böhmen (13), mit dem Bilde dieses Heiligen in Mosaik nach einem Gemälde von Caroselli; und zur Linken der des heiligen Erasmus (14), dessen Märtyrertod das Mosaik über dem Altare, eine Copie des Gemäldes von Poussin in der vaticanischen Bildersammlung, vorstellt.

Hierauf gelangt man, am zweiten Pfeiler der grofsen Kuppel, zu dem Altare della Navicella (15), so genannt von der daselbst befindlichen Mosaikcopie eines Gemäldes des Lanfranco, welches den heiligen Petrus mit dem Erlöser auf dem galiläischen Meere beim Sturme wandelnd, und das Schiff der Apostel zum Gegenstande hat. Ihm gegenüber steht das Grabmal Clemens XIII. von Canova, das wohl zu den besseren Arbeiten dieses Künstlers gehört. Das meiste Lob scheinen die auf dem Sarge kniende Figur des Papstes und die beiden Löwen zu verdienen: überhaupt zeigt das Ganze im Vergleich mit den in dieser Kirche befindlichen Bildhauerarbeiten der nächst zuvor gegangenen Epoche, insbesondere der Werke des Pietro Bracci, dafs Canova, trotz

seiner grofsen Mängel, doch keinen unbedeutenden Schritt zur Verbesserung der Sculptur gethan hat.

Es folgt die Kapelle di S. Michele Archangelo (O) von derselben Gröfse der Cappella Gregoriana, der auch die zwei diesen beiden gegenüberstehenden an der Mittagsseite der Kirche entsprechen. Ihre Kuppel ist mit Mosaiken nach Erfindungen des Pellegrini, Romanelli, Andrea Sacchi und anderen Malern dieser Zeit geschmückt: am Gewölbe Engel; an den Bogenwinkeln die Heiligen Leo I., Benedictus, Dionysius von Areopagita und Flavianus; in den Lunetten Tobias mit dem Erzengel Raphael und die heilige Petronilla, die der Apostel Petrus tauft, und vom heiligen Nicodemus die Communion empfängt. Auf dem einen Altare dieser Kapelle, der den Namen Altare di S. Michele Archangelo führt, ist ein Mosaik nach einem Gemälde von Guido Reni, welches den Erzengel Michael im Kampfe mit dem Satan vorstellt. Das Original ist in der Kapuzinerkirche della SS. Concezione. Der andere Altar ist der heiligen Petronilla geweiht: ihn ziert ein Mosaik nach dem Bilde des Guercino in der Capitolinischen Gallerie, das den Tod dieser Heiligen vorstellt: sie gehört unstreitig zu den vorzüglichsten Mosaikarbeiten in der Peterskirche, und läfst kaum etwas zu wünschen übrig.

Auf dem Wege von hier nach der Haupttribune der Kirche sieht man links den Altar della Tabita genannt (17), mit einer Mosaikcopie des in der Kirche S. Maria degli Angeli befindlichen Gemäldes von Placido Costanzi, die Auferweckung der heiligen Tabea durch den Apostel Petrus vorstellend. Gegenüber (18) steht das Grabmal Clemens X., von der Erfindung des de Rossi, mit einem Relief, welches die Eröffnung der heiligen Thür im Jubeljahre 1675 vorstellt.

Haupt-tribune (O).

Zur Haupttribune (O) führen zwei Porphyrstufen, die sich ehemals vor dem Hauptaltare der alten Peterskirche befanden. Der Altar am Ende dieser Tribune ist der heiligen Jungfrau und allen heilig gesprochenen Päpsten geweiht. Ueber demselben sieht man die vier Kirchenväter, Augustinus, Ambrosius,

Athanasius und Johannes Chrysostomus, welche die Cathedra des heiligen Petrus tragen, und darüber den heiligen Geist in einer Glorie von Engeln. Dieses kolossale und kostbare, aber äufserst geschmacklose Werk, wurde nach dem Modell des Bernini, unter Alexander VII. verfertigt. Nach Carlo Fontana *) beliefen sich die Kosten desselben auf 107,551 Scudi, und das dazu verwendete Metall betrug 219,061 römische Pfund. Der in der Beschreibung der alten Kirche erwähnte bischöfliche Stuhl des heiligen Petrus ist in dieser bronzenen Cathedra eingeschlossen.

In zwei grofsen Nischen, zu beiden Seiten des letztgedachten Altares, sieht man vom Beschauer rechts (20) das Grabmal Urbans VIII. von Bernini, und links (21) das Grabmal Pauls III. von Guglielmo della Porta. Das letztere, unstreitig das beste unter den Grabmälern der Peterskirche, verdient eine genauere Betrachtung. Der Papst, von Bronze gearbeitet, sitzt auf dem Sarkophage: am Fufse daselbst sind zwei weibliche Bildsäulen von weifsem Marmor, welche die Klugheit und die Gerechtigkeit vorstellen. Diese drei Figuren sind in einem guten und kräftigen Style gebildet, der sich dem des Michelagnolo nähert. Die Klugheit, eine bejahrte Frau ist durch einen Spiegel, den sie in der Hand hält, bezeichnet; die Gerechtigkeit, eine jugendliche Figur, hat als Attribut die Fasces und eine Flamme, das Symbol der göttlichen Liebe, welche diese Tugend stets begleiten soll. Nach Fioravanti Martinelli ist in der ersteren das Bildnifs der Mutter Pauls III., in der letzteren aber das der Julia, der Schwägerin dieses Papstes vorgestellt. Ihre üppige und wollüstige Bildung dürfte dem Charakter der Gerechtigkeit keinesweges angemessen sein. Sie war ursprünglich ganz nackt, und ist erst später, weil sie zu unzüchtigen Begierden Anlafs gegeben haben soll, auf päpstlichen Befehl mit einem bronzenen Gewande bedeckt worden, welches sie sehr verunstaltet hat, und daher wohl von Seiten der Sittlichkeit, aber nicht in Betreff der Kunst gebilligt werden kann.

Nach dem Bericht des Vasari **) liefs dieses Monument

---

*) Pag. 436.

**) Vit. di Michelagnolo T. X. p. 151.

der Cardinal Alexander Farnesi verfertigen. Andern Nachrichten zufolge *) aber ward es auf Kosten der päpstlichen Kammer auf Veranstaltung des Cardinalscollegiums errichtet. Die Kosten beliefen sich auf 24,000 Scudi. Zuerst stand es unter der großen Kuppel, unweit dem Pfeiler der heil. Veronica. Es war ursprünglich für einen freistehenden Ort bestimmt, wo es von allen Seiten gesehen werden konnte, und hatte daher an der Rückseite noch zwei andere, die beiden jetzt fehlenden Cardinaltugenden vorstellende Figuren, welche bei der Versetzung des Monumentes an seinen gegenwärtigen Platz im Jahre 1628 weggenommen, und in den Palast Farnese gebracht wurden.

Auf dem Wege von der Haupttribune nach der mittäglichen Seite der Kirche sieht man zur Linken den Altar der heiligen Petrus und Johannes (22), dello storpiato genannt von dem Mosaik über demselben, nach einem Gemälde des Francesco Mancini, das die Heilung eines Lahmen durch den heil. Petrus im Tempel zu Jerusalem vorstellt. Gegenüber (23) steht das Grabmal Alexanders VIII., von Giuseppe Bertosi und Angelo de Rossi nach Angabe des Arrigo di S. Martino verfertigt. Das Relief an demselben bezieht sich auf die Kanonisation einiger Heiligen unter dem gedachten Papst.

Hierauf folgt die Kapelle Madonna della Colonna (p). Das Gewölbe ihrer Kuppel ist mit Mosaiken von der Erfindung der Giuseppe Zoboli geschmückt, deren Gegenstände sich auf die heil. Jungfrau beziehen. An den Bogenwinkeln und Lunetten sind die heiligen Bonaventura, Thomas von Aquino, Germanus und Johannes Damascenus, die heil. Jungfrau mit dem Kinde, der Traum des heiligen Joseph, David und Salomo, nach den Originalen des Lanfranco, Andrea Sacchi und Romanelli, ebenfalls in Mosaik gebildet. Von den beiden Altären dieser Kapelle ist der eine, an der Hinterseite der Kirche, dem heil. Leo I. geweiht. Man sieht über demselben das ehemals berühmte Relief des Algardi, welches den gedachten Papst vorstellt,

---

*) Bricolani Descriz. della sacrosanta Basilica Vaticana. p. 60.

wie er mit Beistand der Apostel Petrus und Paulus den Attila nöthigt, von seinem Unternehmen gegen Rom abzustehen. Auf dem andern verehrt man das Marienbild, von dem diese Kapelle den Namen führt. Es erhielt diese Benennung, weil es von einer Säule von Porta Santa abgesägt worden ist, die im Mittelschiffe der alten Peterskirche stand. Unter diesem Altare werden die Gebeine der heiligen Päpste, Leo II., III. und IV., in einem mit Sculpturen geschmückten altchristlichen Marmorsarge aufbewahrt.

An der Vorderseite dieses Monumentes steht der Heiland vor einem Portale in der Mitte von zehn Jüngern, unter denen sich ihm zunächst die Apostel Petrus und Paulus befinden. Ihn verehren knieend ein Mann und eine Frau; vermuthlich das Ehepaar, dessen irdische Reste ursprünglich dieser Sarkophag bewahrte. Neben den Bogen zu beiden Seiten des gedachten Portals bemerkt man zwei kleine Figuren, von denen die eine, das Gesicht aufwärts gewendet, die Hände faltet, und die andere eine Fackel hält. Nach Bottari's Vermuthung ist in dieser die Liebe, und in jener die Hoffnung vorgestellt.

Hinter den Aposteln Petrus und Paulus stehen zwei Palmenbäume: auf dem beim heil. Petrus sitzt ein Phönix, ein auf altchristlichen Denkmälern gewöhnliches Symbol der Ewigkeit und Auferstehung der Todten. Die Weinstöcke, welche den übrigen Hintergrund des Reliefs erfüllen, deuten auf die Worte Christi: „Ich bin der Weinstock, und ihr seid die Reben." Unter der Reihe der gedachten Figuren sieht man die unter dem Bilde von Lämmern gewöhnliche Vorstellung der Apostel, welche zu dem Heilande aus Jerusalem und Bethlehem kommen.

An der einen Querseite des Sarkophages: die Himmelfahrt des Elias, wobei der Jordan, im Typus der Flußgötter auf heidnischen Denkmälern, personificirt erscheint; und Moses, welcher die Gesetztafeln von Gott empfängt, den nur eine Hand, nach der Weise der ältesten christlichen Kunst, bezeichnet.

An der andern Querseite: Isaaks Opfer, und drei männliche Figuren, in welchen, nach unserer Meinung,

Bottari

Bottari sehr richtig den Streit des Heilandes mit den Schriftgelehrten vermuthete *).

Im Bogen, welcher von dem Altare des heiligen Leo nach dem Querschiffe führt, sieht man zur Linken (24) den Altar der heiligen Petrus und Paulus, welcher von dem daselbst befindlichen Gemälde des Francesco Vanni, das den Fall Simon's des Zauberers vorstellt, auch den Beinamen della Caduta di Simon Mago erhalten hat. Gegenüber (25) steht über einer Seitenthür, die nach Piazza di S. Marta führt, das Grabmal Alexanders VII. von Bernini.

Südliches Querschiff (N).

Die südliche Tribune des Querschiffes entspricht der Gestalt der nördlichen, und hat wie diese drei Altäre. Der mittlere (26) ist den heiligen Simon und Judas geweiht, deren Reliquien man unter demselben aufbewahrt. Ihn schmückt ein Mosaik, welches die Kreuzigung des heiligen Petrus vorstellt, nach einem Gemälde von Guido Reni, gegenwärtig in der Bildersammlung des Vaticans. Dieses Mosaik war, bis zum Jahre 1814, in der Sacristei der Kirche: statt seiner war hier zuvor ein Gemälde von Crambelli. Bei diesem Altare ruhen die irdischen Reste des berühmten Tonkünstlers Giov. Pier Luigi Palestrina, der als Kapellmeister der Peterskirche und Componist der päpstlichen Kapelle den 2. Februar 1594 starb, und zuerst in der Kapelle SS. Simone e Giuda der alten Kirche, wo sich damals das gemeinsame Grabgewölbe für alle Eingepfarrten von St. Peter befand, mit großer Feierlichkeit bestattet wurde. Nach der Niederreißung dieses Theils der alten Basilika, unter Paul V., brachte man seine Gebeine mit denen der anderen dort Bestatteten nach dem Altare SS. Simone e Giuda der neuen Kirche, wo sie alle in einem daselbst aufgefundenen Grabgewölbe beigesetzt wurden **).

---

*) Bottari Roma sotterranea Tav. XXVIII e XXIX. Dieser Sarkophag ist gegenwärtig nur durch das metallene Gitter der Oeffnung, an der Vorderseite des Altares, unter dem er sich befindet, zu sehen; und wir sind daher genöthigt gewesen uns bei der Beschreibung seiner Bildwerke gröſstentheils auf die Abbildungen des angeführten Werkes zu verlassen.

**) Der jetzige Director der päpstlichen Kapelle, Giuseppe Baini,

Demselben Altare zur Linken steht der des heiligen Thomas (27), mit einem Mosaik, welches diesen Apostel, der den Finger in Christi Seite legt, nach einem Gemälde von Camuccini vorstellt. Zuvor sah man hier denselben Gegenstand in einem Oelbilde von Passignani. Der Altar des heiligen Martialis (28), zur Rechten von dem der Apostel Simon und Judas, ist vor Kurzem mit einem in Mosaik ausgeführten Bilde des heiligen Franciscus, der die Wundenmale Christi empfängt, nach einem angeblichen Gemälde von Muziano in der Capuzinerkirche della SS. Concezione geschmückt worden. Vormals war daselbst ein Gemälde von Sparadino.

Im hinteren Theile der Kirche, insbesondere aber in den beiden Armen des Querschiffes, ist eine grofse Anzahl Beichtstühle, welche zum Theil für Fremde bestimmt sind, um bei Beichtvätern ihrer Nation in ihrer Muttersprache beichten zu können. Am Pfeiler der heiligen Veronica steht die sogenannte Cathedra des Cardinal-Penitenziere, wo derselbe in der heiligen Woche, in Beisein des Tribunals der Penitenzieria, durch Berührung der Büfsenden mit dem Stabe, nach dem in der Peterskirche, so wie in den Kirchen des

---

hat das Verdienst in seiner gelehrten und gründlichen Biographie dieses grofsen Tonkünstlers (Memorie storiche critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestri. Roma 1828, Vol. II. p. 260) zuerst diesen Punkt gehörig untersucht und ins Klare gebracht zu haben. Der Schmerz über Palestrina's Tod, wie diefs Baini anführt, war so allgemein, dafs nicht nur, der Sitte gemäfs, die Kapelle der Peterskirche und des Papstes der Leiche folgten, sondern auch alle Musiker in Rom und eine grofse Anzahl von Leuten aus allen Ständen sich anschlossen. Nach einem unverbürgten Gerücht hätten mehr denn 6000 gefolgt. Kein Denkmal aber verkündete der Nachwelt, wo die Leiche des gefeierten Mannes ruhe: nur ein einfaches Blech, mit der Inschrift: Johannes Petrus Aloysius Prenestinus Musicae Princeps wurde nach Torrigio Grotte Vaticane p. 166 in den Sarg gelegt, den dann das gemeinsame Grabgewölbe für alle Eingepfarrten von St. Peter empfing. Die Nachricht Torrigio's, es sei bei seinem Begräbnifs das Libera me Domine, von seiner Composition gesungen worden, ist, wie Baini beweist, grundlos.

Laterans und S. Maria Maggiore herrschenden Gebrauche Absolution ertheilt *).

Unter dem Bogen (P), der von dem südlichen Querschiffe in das linke Seitenschiff führt, befindet sich zur Linken der Altar der heiligen Petrus und Andreas (29). Ihn schmückt ein Mosaik nach einem Gemälde von Roncalli, welches den Tod des Ananias und der Saphira vorstellt. Das Original ist in S. Maria degli Angeli. Der Altar führt von diesem Bilde den Beinamen della bugia. Demselben gegenüber, über der Thür (50), die von der Kirche nach der Sacristei führt, ist ein Frescogemälde von Romanelli, der heilige Petrus, welcher den Besessenen heilt.

Es folgt darauf die Clementinische Kapelle, (q), so benannt von Clemens VIII., in dessen Pontificat sie erbaut ward. Die Mosaiken der Kuppel sind am Gewölbe das Wappen dieses Papstes und verschiedene Zierathen; und an den Bogenwinkeln und in den Lunetten die Heimsuchung der heiligen Jungfrau und einige Kirchenväter und Propheten, von der Erfindung des Roncalli, il Pomarancio genannt. Der Altar ist dem heiligen Gregor dem Grofsen geweiht, dessen Gebeine unter demselben aufbewahrt werden. Das Mosaik daselbst stellt diesen Papst vor, welcher einem Ungläubigen das Blut auf dem von ihm durchstochenen Tuche zeigt, das auf dem Leichname des heiligen Petrus gelegen hatte. Das Original von Andrea Sacchi ist gegenwärtig in der vaticanischen Bildersammlung.

Ueber dem Altare der Transfiguration (51) vor der gedachten Kapelle, am Pfeiler der grofsen Kuppel, ist die berühmte Verklärung Raphaels in Mosaik ausgeführt;

*) Das Beichtsitzen in den drei gedachten Kirchen ist verschiedenen Mönchsorden übertragen; in der Peterskirche nämlich den Padri Minori Conventuali, in der Laterankirche den Padri Minori Osservanti (beide Zweige des Franciscanerordens) und in S. Maria Maggiore den Dominicanern. Diese Beichtväter, welche den Namen Penitenzieri führen, haben in Betreff der Absolution ausgedehntere Vollmachten als die übrigen. Sie stehen unter dem Cardinal-Penitenziere, dem Vorgesetzten des Tribunals der Penitenzieria.

aber nicht nach dem Originalgemälde, sondern nach einer vergröfserten Copie desselben von Stefano Pozzi.

Im folgenden Bogen steht zur Rechten (33) das Grabmal Leo XI. von Algardi. Das Relief an demselben stellt diesen Papst vor, der als Cardinal-Legat Clemens VIII. dem König Heinrich IV. von Frankreich die Absolution nach seiner Bekehrung zur katholischen Kirche ertheilt. Gegenüber erhebt sich das Grabmal Innocenz XI. (32) von Stephan Monnot nach Angabe des Carlo Maratta ausgeführt. Das Relief desselben stellt den berühmten Entsatz von Wien vor, welcher im Pontificat dieses Papstes im Jahre 1683 erfolgte.

Die Mosaiken der folgenden Kuppel (r) nach der Erfindung des Franceschini, Ciro Ferri und Carlo Maratta sind, am Gewölbe, der ewige Vater von mehreren Heiligen umgeben; in den Bogenwinkeln einige Propheten; und in den Lunetten Gegenstände aus dem alten Testamente. Von hier gelangt man in die Kapelle des Chors (5), in welcher sich das Domkapitel der Peterskirche zu den geistlichen Functionen versammelt *). Man nennt sie auch Cappella Sistina, weil sie an die Stelle der in der alten Peterskirche, von Sixtus IV., zu denselben Functionen erbauten Kapelle kam. Die Decke, so wie die Wände sind reich mit vergoldeten Stuccaturen geschmückt, unter denen sich mehrere Vorstellungen aus der heiligen Schrift befinden. Unter dem Altare werden, seit dem Pontificat Urbans VIII., die Reliquien des heiligen Johannes Chrisostomus aufbewahrt. Das Mosaik desselben, welches die heilige Jungfrau mit dem Kinde nebst den heiligen Franciscus und Antonius von Padua vorstellt, ist nach einem in S. Maria degli Angeli befindlichen Gemälde des Pietro Bianchi verfertigt. Die reich mit Schnitzwerk ge-

*) Das Domkapitel besteht, in der Regel, aus dem Cardinal-Erzpriester (Cardinale Arciprete), 30 Domherren, 36 Beneficiaten und 26 Chierici Beneficiati. Nachdem aber durch die französische Revolution die Kirche einen bedeutenden Verlust an Einkünften erlitten hat, sind, der Ersparnifs wegen, vier Stellen der Domherren und eben so viele der Beneficiaten unbesetzt geblieben.

schmückten Chorstühle sind aus der Zeit Urbans VIII. In einem unterirdischen Gemache dieser Kapelle ruhen die Gebeine des Papstes Clemens XI.

Unter dem Bogen, auf dem Wege zur folgenden Kapelle, ist am Pfeiler links (34) das bronzene Grabmal Innocenz VIII. von Antonio Pollajolo zu bemerken. Der Papst ist hier zuerst todt auf dem Sarge liegend, dann über demselben auf dem Throne sitzend vorgestellt, wo er die heilige Lanze hält, die ihm der türkische Kaiser Bajazet schenkte. Die Wand hinter dem Thron hat in erhabener Arbeit vier Pilaster, zwischen denen in vier, je zwei und zwei übereinander stehenden Nischen, die vier Cardinaltugenden erscheinen. In dem Bogen, welcher sich auf einem Gesims über dem Throne erhebt, sind in Relief die drei theologischen Tugenden, Glaube, Liebe und Hoffnung gebildet. Diese Sculpturen zeigen den manierirten Styl dieses Künstlers, den wir beim Grabmal Sixtus IV. bemerkten. An der entgegenstehenden Wand, über der Thür, welche zu dem Balcon der Sänger in der Kapelle des Chors führt, ist ein einfaches Grabmal (35), in dem jederzeit der letzt verstorbene Papst beigesetzt wird, und welches daher jetzt die Gebeine Leo XII. bewahrt.

An der Kuppel (U), zu der man hierauf gelangt, sind Mosaiken von der Erfindung des Carlo Maratta, welche am Gewölbe die Verherrlichung der heiligen Jungfrau und den Fall Lucifers, und an den Bogenwinkeln und in den Lunetten einige Gegenstände aus dem alten Testamente vorstellen. Die hier zur Rechten liegende Kapelle (t) führt den Namen Cappella della Presentazione. Der Gegenstand des Mosaiks über dem Altare ist die Darstellung der Maria im Tempel. Das Originalgemälde von Roncalli ist in der Kirche S. Maria degli Angeli. Unter dem folgenden Bogen, rechts (36) steht das Grabmal der Gemahlin des Kronprätendenten von England, Maria Clementina Sobiesky, welche im Jahre 1735 zu Rom starb; ein Werk des Pietro Bracci. Gegenüber (37) ist im Jahre 1819 das Grabmal des Prätendenten, der den Namen Jacob III. führte, und seiner

beiden Söhne Eduard Stuart, und des Cardinal Heinrich, Herzog von York, von Canova errichtet worden.

An der folgenden Kuppel (V) sind Mosaiken, deren Gegenstände sich auf die Taufe beziehen, von der Erfindung des Trevisani zu bemerken. Die Taufkapelle (W) ist die letzte, wenn man nach unserer Beschreibung die Kirche umgeht, und die erste vom Haupteingange links. Es befinden sich in derselben drei Mosaiken, welche die Taufe Christi, der heiligen Processus und Martinianus und des Hauptmannes Cornelius vorstellen. Das Originalgemälde des ersten (jetzt in S. Maria degli Angeli) ist von Maratta, das des zweiten von Giuseppe Passeri, und des dritten von Andrea Proccacini verfertigt. Der Taufstein besteht aus einer grofsen antiken Wanne von Porphyr, mit einem Deckel von vergoldetem Metall, nach der Erfindung des Carlo Fontana. Die Wanne diente ehemals zum Deckel des Grabmals des Kaisers Otto II. Sie brach in Stücke, als man sie hierher bringen wollte, ist aber glücklich wieder zusammengesetzt worden.

d. Die Sacristei.

Die Erbauung der heutigen Sacristei erfolgte, unter Pius VI., in dem Zeitraum von 1776 bis 1784, nach Angabe des Carlo Marchionne. Sie bildet mit den Wohnungen der Domherren ein besonderes Gebäude, über dem sich eine Kuppel erhebt. Von dem Platze aus führt zu ihr eine doppelte Treppe, und von der Kirche zwei von dem Platze erhöhte Gänge. Zu dem einen derselben ist der Eingang in der Kapelle des Chors, und zum anderen führt eine Thür im linken Seitenschiffe der Kirche, die wir in unserer Beschreibung bereits erwähnten. Sie ist jetzt der gewöhnliche Eingang, und diente auch dazu bei der vormaligen Sacristei. Auf diesem Wege tritt man zuerst in eine kleine fast runde Halle, welche vier Säulen und zwei Pilaster von rothem orientalischem Granit verzieren, welcher sich durch besondere Schönheit auszeichnet. Auch steht in dieser Halle eine marmorne Bildsäule des heiligen Andreas, die, im Jahre 1570, der Cardinal Francesco Bandino Piccolomini für das Ciborium der alten Peterskirche verfertigen liefs, welches vor

mals zur Aufbewahrung des Hauptes des gedachten Apostels diente. Von hier ist der Eingang zu einem Gange, der sich an der Sacristei der Beneficiaten in paralleler Richtung mit einem anderen endigt, welcher hinter der Kapelle des Chors zu einer Thür der Sacristei der Domherren führt, und durch einen Quergang mit jenem verbunden ist. Diese drei Gänge schmücken Säulen, theils von schwarzem, theils von grauem Marmor, und Pilaster von Breccia africana und anderen Marmorarten. Die gedachten Säulen sind zum Theil Reste der zerstörten Kirche S. Stefano degli Ungari. An den Wänden sind mehrere Monumente aus der ehemaligen Sacristei eingemauert; unter anderen die Denkmäler Pauls IV., Benedict XIII. und des Cardinals Francesco Barberini. Die antiken Inschriften, im gedachten Gange von der Kapelle des Chors, sind theils ebenfalls aus der alten Sacristei, theils beim Graben der Fundamente der heutigen gefunden worden. Zu den letzteren gehören die berühmten Inschriften der Fratres Urvales *).

Vor dem Eingange, zu welchem die oben erwähnte Treppe führt, steht die Bildsäule Pius VI. von Agostino Penna. Diesem Eingange gegenüber ist die Thür zum mittleren Saale der Sacristei, Sagrestia Commune genannt. Er ist von achteckiger Form, und hat im Durchmesser 70, und in der Höhe 116 Palm bis an die Laterne der Kuppel, die sich über ihm erhebt. Ihn schmücken acht cannelirte Säulen von Marmobigio, die in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden worden sind. Vier andere von einem schwarzgrauen Marmor, Bardiglio di Carrara genannt, welche die kleine Kapelle, dem Haupteingange gegenüber, verzieren, sind modern. Die Capitäle dieser sämmtlichen Säulen sind Reste von dem abgetragenen Glockenthurme der neuen Peterskirche. Auf der Uhr, über der erwähnten Kapelle, steht der Hahn von Bronze, der auf dem Gipfel des Glockenthurms der alten Peterskirche stand. Die Vergoldung desselben ist aus der Zeit Urbans VIII.

*) Die sämmtlichen Inschriften der Sacristei der Peterskirche findet man im vierten Bande von Cancellieri, de Secretariis Basilicae Vaticanae veteris ac novae.

Dem Saale der Sagrestia Commune zur rechten ist die Sacristei der Domherren. Der Altar der Kapelle derselben ist mit zwei Säulen von Alabaster und einem Gemälde von Francesco Penni geschmückt, welches sehr ausgebessert von neuern Händen scheint. Es stellt die Mutter Gottes mit dem Kinde vor: hinter ihr bemerkt man die heil. Anna, und ihr zu beiden Seiten die Apostel Petrus und Paulus. Mehr Aufmerksamkeit als dieses verdient das an der gegenüberstehenden Wand hängende Bild von Giulio Romano, welches die heil. Jungfrau mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes in halben Figuren vorstellt.

Das Zimmer, in welchem sich die Domherren versammeln (Stanza Capitolare) ist merkwürdig wegen der in demselben befindlichen Gemälde von Giotto und Melozzo da Forli. Die des erstgenannten berühmten Künstlers, fast die einzigen, die sich von ihm in Rom befinden, dienten ursprünglich zum Schmuck der Thüren eines Ciboriums auf dem Hauptaltare der alten Peterskirche. Der Cardinal Giacomo Gaetani Stefaneschi liefs es verfertigen, und bezahlte dem Künstler für diese Malereien 800 Gulden. Die drei gröfseren derselben sind an der Wand mit Angeln befestigt, so dafs man die Vorder- und Rückseite in Augenschein nehmen kann. Auf dem mittlern sieht man den Heiland in einer Glorie von Engeln, und vor ihm auf den Knien den gedachten Cardinal. Auf der Rückseite ist derselbe vorgestellt, wie er dem heil. Petrus das gedachte Ciborium darbringt. Auf dem zweiten dieser Bilder an derselben Wand, vom Beschauer rechts, sieht man auf der einen Seite die Kreuzigung des heil. Petrus, zwischen den beiden bei der Vorstellung dieses Gegenstandes gewöhnlichen Pyramiden, und auf der andern Seite zwei Apostel. Auf dem dritten, vom Beschauer links, ist an der Vorderseite die Enthauptung des heil. Paulus vorgestellt, und auf der Hinterseite sind ebenfalls die Figuren zweier Apostel gebildet. Vier kleinere Bilder, welche die Basis des gedachten Ciboriums schmückten, stellen die heil. Jungfrau zwischen zwei Engeln, und mehrere Apostel vor.

Die erwähnten Gemälde des Melozzo sind Reste der Frescomalereien, welche dieser Künstler im Pontificat Sixtus IV. an der Tribune der alten Kirche SS. Apostoli verfertigte, die zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zerstört ward. Ein anderes Fragment von denselben, den Heiland in einer Glorie von Engeln, befindet sich auf der Treppe des quirinalischen Palastes. Jene, die hier fälschlich für Werke des Mantegna ausgegeben werden, wurden ehemals im Belvedere aufbewahrt. Es sind halbe Figuren und Köpfe von Engeln und Aposteln. Ihr Styl deutet auf den des Correggio: sie zeigen Annäherung zu der gesuchten Grazie dieses Malers, so wie zu dem sehr an das Formlose gränzenden Charakter seiner Gewänder. Auch möchten sie zu den ersten Beispielen in der neueren Kunst gehören, in Gemälden an Decken oder andern hohen Stellen der Gebäude die Figuren nach dem von unten angenommenen Gesichtspunkte verkürzt erscheinen zu lassen.

Aufserdem ist in diesem Zimmer eine genaue Zeichnung von der jetzt nicht mehr sichtbaren Cathedra des heiligen Petrus zu bemerken.

Der gemeinschaftlichen Sacristei zur Linken ist die der Beneficiaten. In ihrer Kapelle sieht man über dem Altare den Heiland, welcher dem heil. Petrus die Schlüssel übergiebt, ein Gemälde von Muziano, und an der entgegenstehenden Wand das Marienbild Madonna della Febbre, von dem die ehemalige so genannte Kirche den Namen führte. Nach Verwandlung derselben in die Sacristei erhielt dieses Bild noch mehrere Versetzungen, bis es zuletzt hier seine Stelle fand. Es ist unstreitig von neueren Händen übermalt. Ihm dient zur Einfassung eine Art von Tabernakel von weifsem Marmor, mit Sculpturen im Styl des fünfzehnten Jahrhunderts. Oben ist in Relief die Grablegung Christi vorgestellt, und unten, zu beiden Seiten des Gemäldes, sind Engel in erhobener Arbeit gebildet.

Im Ankleidungszimmer der Beneficiaten (Vestiario) befinden sich an der Wand des Fensters zwei sehr verdorbene Gemälde von Muziano, welche die Gefangennehmung und Geifselung Christi vorstellen. An der gegenüberstehen-

den Wand sieht man Copien derselben, und die heil. Veronica mit dem Schweifstuche zwischen den Aposteln Petrus und Paulus; ein Gemälde von Ugo da Carpi, ehemals am Altare del Volto Santo der alten Kirche.

Von dem gedachten Zimmer ist der Eingang zu dem der Guardarobba, wo man den gottesdienstlichen Ornat der Geistlichen und das Kirchengeräthe aufbewahrt. Die Kostbarkeiten von Gold, Silber und Juwelen, welche die Peterskirche gegenwärtig besitzt, sind im Vergleich ihrer ehemaligen Schätze dieser Art sehr unbedeutend. Sie erlitt einen unsäglichen Verlust derselben durch die Plünderung der Kriegsvölker Carls V. *), und was sie seitdem von neuem erhielt, ging meistens durch die Raubsucht der republicanischen Regierung, zur Zeit der französischen Revolution verloren. Man rechnet den dadurch verursachten Schaden auf eine halbe Million Scudi. An kostbarem Kirchengeräthe blieb ihr fast nichts übrig als die Crucifixe und Leuchter, die auf den Hauptaltar und den der Kapelle des Chors bei feierlichen Gelegenheiten gesetzt werden. Sie sind von Silber und vergoldet, und ungemein reich mit Figuren, kleinen Reliefs und andern Zieraten geschmückt. Zwei derselben und ein Crucifix auf einem hohen Fufsgestell, in Form und Zieraten den gedachten Leuchtern ähnlich, schenkte der Cardinal Alexander Farnese der Peterskirche, deren Erzpriester er war, im Jahre 1581. Sie wiegen 210 Pfund, und die Kosten derselben betrugen 13,000 Scudi. Antonio Gentili verfertigte sie nach Zeichnungen des Michelagniolo, dessen Styl auch ihre Sculpturen zeigen, aber allerdings den seiner späteren Zeit, in welcher er sich zum Manierirten neigte. Im Ganzen herrscht viel Reichthum der Phantasie, aber insbesondere im Architektonischen dieser Werke ein ziemlich ausschweifender und überladener Geschmack. Vier andere Leuchter, die zu derselben Folge gehören, schenkte ebenfalls mit einem Crucifixe der Cardinal Francesco Barberini der Peterskirche.

---

*) Ein Verzeichnifs der bei dieser Gelegenheit verloren gegangenen Kostbarkeiten giebt Torrigio (Sac. Grott. Vatic. p. 255) aus einem Manuscript des Grimaldi.

Der Geschmack ihrer Sculptur entspricht dem Style des Bernini, dem ihre Erfindung zugeschrieben wird. Eine andere Folge von minder reich geschmückten Leuchtern aus der Zeit Gregors XIII., sind angeblich Werke des Benvenuto Cellini.

Höchst merkwürdig ist das hier aufbewahrte Diakonengewand, oder die Dalmatica, mit der ehemals die Kaiser bekleidet wurden, wenn man sie bei ihrer Krönung zu Domherren der Peterskirche erklärte. Der Stoff dieses Gewandes ist ein blau seidenes Zeug, mit einem rothen ebenfalls seidenen Unterfutter. Die Stickereien von Silber und Gold, die es reich an der Vorder- und Hinterseite schmücken, stellen folgende heilige Gegenstände vor:

An der Vorderseite Christus, sitzend auf einem Halbkreise, der vermuthlich das Firmament bedeutet, in einer Glorie. Seine Füfse ruhen auf zwei Kugeln mit Flügeln. Innerhalb der Glorie, zu beiden Seiten seines Hauptes und seiner Füfse, sind die vier Evangelisten unter den symbolischen Bildern der Apokalypse. Unter den zahlreichen Engeln, die jene Glorie erfüllen, bemerkt man, ihm zunächst rechts, die heil Jungfrau, und links eine männliche Figur, vermuthlich der Apostel Petrus. Unter ihm sind mehrere Gruppen von Männern und Frauen, worunter einige durch ihr Costum als Kaiser oder Könige ausgezeichnet werden. Diese unteren Figuren sind ohne Nimbus, den jene in der Glorie sämmtlich haben. Alle sind in einem Kreise eingeschlossen. Auf demselben, über dem Heilande, erhebt sich ein Kreuz mit den Nägeln und der Dornenkrone. Unten, aufserhalb dieses Kreises, sieht man vom Beschauer rechts Johannes den Täufer, und links eine sitzende männliche Figur, welche ein Kind auf dem Arme hält, und auf ein anderes, das neben ihr steht, segnend die Hände legt; ihr zur Linken befindet sich noch eine Gruppe von drei Kindern. Der Charakter des Kopfes derselben ist zwar dem Heilande ähnlich: da aber in ihrem Nimbus das Kreuz fehlt, welches man bei den übrigen Figuren des Erlösers auf diesem Gewande bemerkt, so läfst sich in ihr vielleicht Abra-

ham vermuthen, der seine zahlreiche Nachkommenschaft segnet.

Auf der hintern Seite ist, wie auch die griechische Inschrift anzeigt, die Verklärung Christi vorgestellt. Der Heiland schwebt zwischen Moses und Elias: der erstere ist durch die Tafeln des Gesetzes bezeichnet. Unterwärts ist Christus zweimal in Begleitung einiger Apostel, und dann Petrus, Jacobus und Johannes, die ihn auf den Berg Tabor begleiteten. Der letztgenannte in der Mitte, durch jugendlichen Charakter bezeichnet, ist schlafend vorgestellt; die beiden andern schützen sich mit ihrem Gewande vor dem Glanze des Erlösers. Ein Baum verzweigt sich durch das ganze Bild. Die beiden Bilder auf den Aermeln beziehen sich auf das heilige Abendmahl: auf dem einen reicht Christus seinen Jüngern das Brod, und auf dem andern den Wein. Der von diesen Gegenständen übrige Raum dieses Kleides ist mit Kreuzen angefüllt. Den griechischen Inschriften zufolge ist es unstreitig ein Werk byzantinischer Künstler. Man setzt es in die Zeit Leo III., der auch der Styl der gedachten Bilder zu entsprechen scheint, für die sie aber in Hinsicht der Composition sehr ausgezeichnet sind.

Im obern Stockwerke des Gebäudes der Sacristei ist das Archiv der Peterskirche. Vor dem Eingange desselben ist die in der Beschreibung der alten Peterskirche erwähnte Kette des Hafens von Smyrna, und das Schlofs und der Riegel des Stadtthors von Tunis aufgehängt.

In diesem Archive ist eine Handschrift, das Leben des heil. Georg enthaltend, wegen der Miniaturen von Giotto sehr sehenswerth, welche Gegenstände aus dem Leben dieses Heiligen und des Papstes Cölestin V. vorstellen. Sie ward der Peterskirche von dem mehrerwähnten Cardinal Stefaneschi geschenkt.

c. Die oberen Gänge und Gemächer, Dach und Kuppel.

Acht Wendeltreppen führen auf die obern Gänge, Gemächer und das Dach der Kirche. Zu der gewöhnlichen

und bequemsten ist der Eingang unter dem Grabmale der Gemahlin des Kronprätendenten von England, Sie besteht aus 142 sehr flachen und bequemen Stufen. Am Anfang derselben bemerkt man nach einem Sarkophag von grauem Marmor, welcher die Gebeine der Gemahlin des Kronprätendenten bewahrt, einige auf die Jubiläen der Jahre 1650, 1675, 1700 und 1725 bezügliche Inschriften.

Weiterhin gelangt man zu einer Thür, die zu dem Corridor mit der Loggia führt, von welcher der Papst den Segen ertheilt. Der gewöhnliche Eingang zu derselben aber, zu dem auch der Papst einzugehen pflegt, ist vermittelst einer Thür der Sala Regia. Dieser Corridor, welcher das obere Stockwerk der Vorhalle der Kirche und ihre beiden Seitenhallen begreift, mifst in der Länge 517, in der Breite 57, und in der Höhe 100 Palm. Man sieht hier die Cartone zu den zwölf Gemälden der Propheten im mittlern Schiffe der Laterankirche; und den heil. Petrus, der auf dem galliläischen Meere zu Christo wandelt; ein Frescogemälde von Lanfranco, von dem der obere Theil beim Absägen von der Mauer zu Grunde ging, als nach demselben das über dem Altare della Navicella befindliche Mosaik verfertigt ward.

Zwei andere Thüren auf der gedachten Treppe führen zu zwei in der Dicke der Mauern der Kirche angelegten Gängen. Der untere geht am Anfange der Fenster bis zum Altare des heil. Sebastian: der obere umläuft das ganze Gebäude, ausgenommen die beiden Seitenhallen an der Vorderseite. Er geht parallel mit dem über 8 Palm breiten Hauptgesims, zu dem man von diesem Gange durch acht Eingänge gelangt.

Auch gelangt man von demselben zu zwei achteckigen Gemächern über der Clementinischen Kapelle, Ottagoni di S. Gregorio, von dem in derselben befindlichen Altare dieses Heiligen genannt. Man sieht hier die in der Geschichte des Baues der Kirche erwähnten Modelle des Sangallo und Michelagnolo. Das letztere ist unter Benedict XIV. ausgebessert worden. Sechs andere Gemächer von gleicher Gröfse und Form der beiden zuvorgedachten, befinden sich

über den Grabmälern Alexanders VII. und VIII., Clemens X. und XIII., Benedict XIV., so wie über dem Altare des heil. Hieronymus. Gegen das Ende der mehr erwähnten Treppe sieht man zuletzt einige Inschriften zum Andenken mehrerer fürstlichen Personen, von denen das Dach und die Kuppel der Peterskirche bestiegen ward.

Das Dach erscheint beim Betreten desselben wegen der Menge sich darauf erhebender Gebäude fast wie eine kleine Stadt. Das Tonnengewölbe des mittlern und Querschiffes ist vor dem Regen durch ein Giebeldach geschützt, das sich über demselben theils auf Pfeilern, theils auf Mauern erhebt. Hinter den sich zu beiden Seiten dieses Daches emporhebenden Laternen der sechs Kuppeln in den Seitenschiffen des unter Paul V. hinzugefügten Theils der Kirche, erscheinen die unter der Leitung des Vignola über der Gregorianischen und Clementinischen Kapelle aufgeführten Kuppeln; beide von gleicher Gröfse und Form. Die Trommel, auf welcher sich ihr Gewölbe erhebt, ist von achteckiger Gestalt, und mit korinthischen Säulen und Pilastern geschmückt. Ihre Höhe beträgt vom Dach der Kirche bis zum Gipfel des Kreuzes auf ihrer Laterne 201¾, und der Umfang derselben 416 Palm.

Obgleich die grofse Kuppel, hinsichtlich des reinen Styls, der Baukunst nicht zum Muster dienen kann, so ist sie doch unter den, seit den Zeiten des classischen Alterthums gebauten Kuppeln, durch gute Verhältnisse ausgezeichnet, und in technischer Hinsicht als ein bewundernswürdiges Werk zu betrachten. Ihre Höhe von der Plattform des Daches bis zum Gipfel des Kreuzes beträgt 420 Palm. Sie erhebt sich hier auf einem Sockel von achteckiger Form, und 860 Palm im Umfange, der auf dem Bogen der vier grofsen Pfeiler der Kirche ruht. Er ist von Backsteinen, das übrige Gebäude der Kuppel hingegen von Travertin aufgeführt. Auf denselben folgt eine runde Basis mit einem grofsen Gesims, und dann das ebenfalls runde Piedestal der Trommel. Die letztere hat, nach Carlo Fontana, mit Inbegriff der Dicke der Mauern, 266⅔ Palm im Durchmesser, folglich 2⅔ mehr als das Gebäude des Pantheons, dessen

Durchmesser nur 254 Palm beträgt. Sie ist zwischen ihren sechzehn Fenstern mit eben so vielen Pfeilern, die ihr zu Widerlagen dienen, umgeben, in denen sich Durchgänge befinden, vermittelst deren man sie sehr bequem umgehen kann. Jeden dieser Pfeiler schmücken an der Vorderseite zwei korinthische Säulen, und an den Querseiten Pilaster von derselben Ordnung. Auf ihnen sollten, wie das Modell des Michelagnolo zeigt, über dem Säulengebälke sechzehn Bildsäulen der Propheten erscheinen, die aber weggelassen worden sind. Darauf folgt eine mit Laub und Fruchtgewinden geschmückte Attike, auf welcher das doppelte Gewölbe der Kuppel ruht; das äufsere hat drei Reihen Fenster, und ist mit Blei, auch an einigen Stellen mit Kupfer gedeckt. Hierauf erhebt sich die Laterne, welche unten zwischen den Fenstern 32 gekuppelte Säulen von jonischer Ordnung, und oben über der Attike 16 Candelaber schmücken. Auf ihrem kegelförmigen, ebenfalls mit Blei gedeckten Dache ruht eine metallne Kugel von 11 Palm im Durchmesser, und auf derselben erhebt sich zuletzt ein eisernes Kreuz, dessen Höhe 18 Palm beträgt. Im Pontificat Pius VII. sind hier, so wie an mehreren anderen Stellen des Gebäudes, Blitzableiter errichtet worden.

Die Kuppel hat mehrere Risse erhalten, die bei ihrer Entdeckung grofse Unruhe und Besorgnifs erregten, aber nach den defswegen gemachten Vorkehrungen nichts für das Gebäude befürchten zu lassen scheinen. Bereits im Jahre 1680 bemerkte man einen Rifs im innern Gewölbe der Kuppel, welcher den von Bernini in den Pfeilern angelegten Treppen und Nischen zur Aufbewahrung der Reliquien, jedoch, dem Baldinucci und Poleni zufolge, ungegründet zugeschrieben wurde *). Als man zu Anfang des Pontificats Benedict XIV. mehrere derselben am Gewölbe, so wie an den äufsern Mauern der Trommel entdeckte, ward auf Veranstaltung des Papstes eine Commission niedergesetzt, bei

*) Siehe Baldinucci Vit. del Cavalliere Giov. Lorenzo Bernini p. 42 e seq. und Giovanni Poleni Memorie istoriche della Gran Cupola del Tempio Vaticano. Padua 1747.

der sich die in damaliger Zeit berühmten Mathematiker Boscowich, Poleni, Jacquier und Lesueur befanden, um ihren Rath zur Abwendung der Gefahr zu ertheilen, die das Gebäude zu bedrohen schien. Nach ihrem einstimmigen Gutachten sollten den zwei eisernen Ringen, mit denen die Kuppel bereits zur Zeit ihrer Aufführung befestigt worden war, noch andere hinzugefügt werden. Dem zufolge wurden im Jahre 1743 zwei solche Ringe, der eine im Piedestal der Trommel, und der andere am Anfang der Attike umgelegt. Im darauf folgenden Jahre fügte man noch drei andere hinzu: den einen im obern Theile der Attike, und zwei andere an dem Gewölbe. Das zu diesen Befestigungen des Gebäudes verwendete Eisen beträgt, nach dem Bericht des Poleni, 119,044½ römische Pfund *). Da man im Jahre 1747 entdeckte, dafs der eine von jenen beiden zur Zeit Sixtus V. um die Kuppel gelegten Ringen gesprungen war, so wurde nach Ergänzung desselben noch ein anderer unter der ersten Reihe der Fenster des Gewölbes umgelegt.

Man kann die ganze Kuppel bis zum Gipfel besteigen. Auf den untersten Sockel gelangt man vermittelst vier Doppeltreppen mit eisernen Geländern. Von da führt eine Wendeltreppe von 190 Stufen bis zum Gesims, auf dem das Gewölbe der Kuppel ruht, und von da gelangt man auf 48 Stufen bis zur ersten Fensterreihe desselben. Ehemals war man genöthigt, auf 56 Stufen auf dem Rücken des innern Gewölbes bis zum Fufsgesims der Laterne emporzusteigen. Gegenwärtig aber gelangt man auf einer bequemeren Treppe dahin, die zwischen beiden Gewölben der Kuppel gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts angelegt worden ist. 78 Stufen führen darauf bis zum Dache der Laterne, von wo man vermittelst einer eisernen Leiter in die metallne Kugel gelangt, welche 16 Personen bequem in sich zu fassen vermag. Auf dem Dache der Laterne führen erst Sprossen und dann eine eiserne Leiter bis zum Kreuze, dem höchsten Gipfel des Gebäudes, jedoch nicht ohne

*) Poleni a. a. O. p. 421.

ohne alle Gefahr empor. Auch kann man beim Besteigen der Kuppel die mit eisernen Geländern umgebenen Gesimse im Innern des Gebäudes, unter und über der Trommel, betreten, auch von der Laterne vermittelst der in der innern Mauer angebrachten Fenster hinab in die Kirche sehen. Um die Aufsenseite der Laterne führen sowohl unten am Fufse der Säulen, als oben am Anfange des Daches Gänge mit eisernen Geländern, die sich bequem umgehen lassen.

Am St. Petersfeste, der Krönnungsfeier des Papstes, so wie auch Fürsten zu Ehren, werden die Kuppel, die Vorderseite und die Colonnaden der Peterskirche erleuchtet, zuerst mit 4400 Lampen, und dann eine Stunde nach Sonnenuntergange mit 683, zuweilen auch mit 791 Fackeln. Das Anzünden der letztern erfolgt mit dem Glockenschlage gleichzeitig durch 251 Personen, und gewährt ein schönes überraschendes Schauspiel.

f. Die vaticanischen Grotten.

In den vier Pfeilern der grofsen Kuppel führen eben so viele Treppen zu einer unterirdischen Kirche, in welcher sich die Confession befindet. Ungegründet ist die Behauptung, dafs sie einen Theil der alten in der Einleitung erwähnten Grabgewölbe enthalte, da ihr Fufsboden der der alten Peterskirche ist, auf dem sie sich 11 Fufs tief unter der heutigen erhebt. Dennoch erhielt sie dadurch die Benennung der heiligen Grotten des Vaticans (le sacre grotte vaticane).

Zu dem gewöhnlichen Eingange derselben führt die Treppe des Pfeilers, an welchem die Bildsäule der heiligen Veronica steht. Sie wird nur zweimal des Jahres dem Publicum geöffnet: nämlich am Montage nach dem Pfingstfeste für die Frauen, und an der Vigilie und dem Feste der heiligen Petrus und Paulus für die Männer; indem beide Geschlechter hier nie zusammen erscheinen dürfen. An den beiden erwähnten Tagen wird auch des Vormittags Gottesdienst daselbst gehalten.

Sie besteht aus zwei Theilen, von denen der eine früher, der andere später angelegt ward, und die daher durch die

Namen der alten und neuen Grotten (Grotte vecchie e nuove) unterschieden werden. Die alten Grotten nennt man den vorderen Theil, welcher durch zwei Reihen von Pfeilern mit Arcaden, 9 in jeder Reihe, in drei Schiffe getheilt wird, und ungefähr 200 Palm in der Länge, und 80 in der Breite mifst. Unter dem Namen der neuen Grotten hingegen begreift man den hinteren Theil, der von einem halbzirklichen Gange eingeschlossen wird, welcher in einem Umfange von 260 Palm den Altar der Confession von drei Seiten umgiebt.

In diesen sogenannten Grotten befinden sich sehr viele Denkmäler, die aus dem vorderen Theile der alten Peterskirche nach der Zerstörung derselben, im Pontificat Pauls V. hierher gebracht worden sind. Man sieht daselbst eine bedeutende Anzahl Grabmäler, theils mit Sculpturen, theils nur mit Inschriften. Die Reliefs und Statuen, die sich ebenfalls hier in beträchtlicher Menge befinden, dienten, mit wenigen Ausnahmen, ehemals zur Verzierung der Kapellen, Tabernakel und Grabmäler der alten Kirche. Der gröfste Theil derselben ist aus der späteren Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Ihre Meister sind meistens unbekannt. Nur wenige sind von vorzüglicher Arbeit, und einige zeigen sogar einen entschieden manierirten Styl, den man in der Epoche der aufstrebenden Kunst nicht erwarten sollte. Auch befinden sich hier einige Mosaiken und Gemälde aus älterer Zeit.

Auch hat man daselbst in den Kapellen S. Maria del Portico und S. Maria Praegnantium, durch einige auf der Mauer gemalte Ansichten der alten Peterskirche, ihrer Kapellen und Altäre, und der mit derselben zerstörten Theile des vaticanischen Palastes, das Andenken dieser Gebäude und Denkmäler zu erhalten gesucht. Unter Urban VIII. sind diese Grotten noch überdiefs mit vielen Gemälden von Malern damaliger Zeit gescmückt worden. Wir glauben sie um so eher in unserer Beschreibung übergehen zu können, da dieselben, schon in ihrer ursprünglichen Gestalt von keiner besonderen Bedeutung, im Pontificat Benedict XIV. übermalt worden sind, weil sie, vermuthlich durch die Feuchtigkeit des Ortes, verblichen waren. Wir beschränken uns daher

auf die Anzeige der Monumente der alten Peterskirche und einiger Grabmäler späterer Zeiten. Jene sind in dem Werke des Dionysius, Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta. Romae 1773, in Kupfer gestochen, schlecht und zum Theil mit auffallenden Unrichtigkeiten. Jedoch hat uns nicht unangemessen geschienen, sie bei der Beschreibung jedes Monumentes anzuführen. Die Vorrede dieses Werkes enthält eine ausführliche Anzeige von der Beschreibung des Torrigio und der älteren Werke, der wir uns daher hier glauben enthalten zu können.

Bei der Beschreibung selbst legen wir den Plan zum Grunde.

A. Treppe und Gang, welcher von dem Pfeiler der heiligen Veronica in die Grotten führt, nebst der Kapelle der gedachten Heiligen.

B. Halbzirklicher Gang um die Confession.

1) Statue des Apostels Jacobus des jüngeren; ehemals am Tabernakel Sixtus IV. über dem Hauptaltare der alten Basilika. Dionysius Tab. X. No. 2.

2) Polyandrium, durch eine Marmortafel mit dem bekannten Monogramme des Namens Christus verschlossen; in ihm sind die Gebeine aufbewahrt, die man beim Graben der Fundamente für die neue Kirche, in dem alten Coemeterium gefunden. Dionysius Tab. I. No. 1.

3) Grofses Kreuz von Marmor, ehemals auf dem Giebel der Vorderseite der alten Kirche. L. L. Tab. I. No. 2.

D. Cappella di S. Maria de Porticu.

4) An den Pfeilern des Einganges: rechts, die Bildsäule des Evangelisten Matthäus, und links, die des Johannes; beide ehemals am Grabmal Nicolaus V. L. L. Tab. XX.

5) Zwei Marmorsärge, die beim Graben der Fundamente für die heutige Peterskirche im Jahr 1607 gefunden wurden. Auf dem einen derselben ist an der Vorderseite, in einer Rundung, ein Brustbild zu bemerken; vermuthlich das Bildnifs desjenigen, dessen Gebeine er bewahrte. Der Deckel hat eine Palme und die Inschrift „Constanti locus qui aduc

costat." Der andere der gedachten Sarkophage ist ohne Inschrift und Bildwerk. L. L. Tab. III. No. 4 und 5.

6) Friesfragmente aus dem heidnischen Alterthume, mit Laubwerk, Thieren und den Figuren des Apollo und einiger Musen; ehemals in der von Johann VII. in der alten Kirche erbauten Kapelle, in welcher man das heilige Schweifstuch aufbewahrte. L. L. Tab. III. No. 1. 2. 3.

7) Fragment der Bulle, welche Gregor III., auf dem, im Jahre 733, vor dem Grabe des heiligen Petrus gehaltenen Concilium, gegen die Bilderstürmer erliefs.

8) Mosaikkreuz, in einer runden Einfassung, ebenfalls von Mosaik, vom Tabernakel des heiligen Schweifstuches, in der Kapelle Johann VII. L. L. Tab. XVI.

9) Ein anderes Fragment der zuvorgedachten Bulle Gregor III., mit beigefügter Excommunication für die Uebertreter der Beschlüsse des genannten Conciliums.

10) (Ueber dem Altare der Kapelle). Die heilige Jungfrau in halber Figur, mit dem Kinde; Gemälde von Simon Memmi, ehemals im Porticus der alten Kirche *). L. L. Tab. VI. Dieses Bild steht zwischen zwei Engeln von Marmor, welche zuvor das Grabmal des Cardinals Eruli schmückten.

11) Innere Ansicht der alten Peterskirche.

12) Bildsäule Benedict XII. in halber Figur; ehemals auf dem zu den Seelenmessen privilegirten Altare (Altare dei Morti) der alten Kirche. Der Papst erhebt die rechte Hand zum Segen, und hält mit der Linken die Schlüssel. Diese Statue war, dem Torrigio zufolge **), roth angestrichen, wie auch noch Spuren zeigen. Eine Inschrift unter derselben nennt den Meister dieses Werks, Paolo da Siena ***), eine

---

*) Vasari spricht von diesem Bilde im Leben des Simon Memmi. Tom. II. p. 207.

**) Sacre Grotte Vaticane p. 72.

***) Von diesem von Vasari nicht angeführten Künstler spricht Baldinucci, dem er nur durch dieses Werk bekannt gewesen zu sein scheint. Notizie de Professori del disegno da Cimabue in qua. Tom. I. p. 32.

andere daneben berichtet, daſs dieser Papst das Dach der alten Peterskirche im Jahr 1541 erneuert habe.

13) Statue des heiligen Petrus von weiſsem Marmor; ehemals im Porticus der alten Basilika, wo sie am St. Peterstage mit dem päpstlichen Ornat bekleidet ward. Sie ist ganz ähnlich der alten bronzenen Bildsäule dieses Apostels in der neuen Peterskirche, und daher ohne Zweifel eine Copie derselben. Der Sessel im gothischen Style, worauf der Apostel sitzt, diente früher zum Sessel der vorerwähnten Bildsäule Benedicts XII., und die zu beiden Seiten desselben befindlichen Säulen, mit gothischen Giebeln, zwischen denen man die Statuen eines Apostels und eines Engels bemerkt, gehörten, so wie die beiden Löwen an der Vorderseite des Fuſsschemels, zu dem Grabmale Urban VI. L. L. Tab. IX.

Auſser der bereits erwähnten innern Ansicht der alten Peterskirche sind in dieser Kapelle noch abgebildet: der unter Paul II. erbaute, und unter Paul V. zerstörte Theil des vaticanischen Palastes; — der Glockenthurm der alten Basilika; — das Mosaik der Kapelle S. Maria in Turri; — die unter Alexander VI. vollendete Loggia zur Ertheilung des apostolischen Segens; — der Palast des Erzpriesters; — und die mehrerwähnte Kapelle Johann VII.

14) (Beim Ausgang der gedachten Kapelle rechts) Mosaik; ehemals im Vorhofe der alten Kirche, über dem Grabmal Kaiser Otto II. Christus die Rechte zum Segen erhebend, zwischen den Aposteln Petrus und Paulus. Jener hält nicht wie gewöhnlich zwei, sondern, wie auf dem Mosaik am lateranensischen Triclinium Leo's III., drei Schlüssel, vielleicht zur Andeutung der dreifachen Gewalt des Papstes, im Himmel, auf Erden und im Purgatorium oder in der Hölle, nach der bekannten Bibelstelle: portae inferorum te non superabunt. L. L. Tab. X. No. 1.

15) (Zu beiden Seiten des Ganges nach der Confession). Zwei antike Frieſsfragmente, mit menschlichen Figuren, Thieren und Laubwerk, aus der Kapelle Johann VII. L. L. Tab. LXXI

E. Cappella S. Maria Pregnantium.

16) Bildsäulen der Apostel Jacobus des Aelteren und Jüngeren, vom Grabmale Nicolaus V. L. L. Tab. XI. No. 4. 5.

Rechts und links beim Eingange befinden sich zwei kleine Marmorkreuze, die 1608, als man die Fundamente zur Vorderseite der neuen Kirche grub, gefunden wurden. Dionysius Tab. XI. No. 2. 3.

17) Bassorilievo: Gott Vater mit dem Evangelium in einer Glorie von Engeln; ehemals am Grabmale des Cardinals Eruli. L. L. Tab. XI. No. 1.

18) Bildsäule der heiligen Jungfrau mit dem Kinde; ehemals in der vormaligen Sacristei der Peterskirche, auf dem der heiligen Dreieinigkeit und den heiligen Cosmus und Damianus geweihten Altare. L. L. Tab. XIII. Diese Statue umgeben oben und zu beiden Seiten drei geflügelte Engelsköpfe. L. L. Tab. XIV.

19) Statue Bonifacius VIII. in halber Figur*); vormals auf dem Altare, welchen dieser Papst, in der alten Peterskirche, zu Ehren Bonifacius IV. errichtete. Er hat die rechte Hand zum Segen erhoben, und hält in der Linken die beiden Schlüssel. L. L. Tab. XV. Eine Inschrift bei dieser Bildsäule vom Jahre 1605, als sie hierher gebracht wurde, berichtet die Vermehrung des Domcapitels der Peterskirche von dem gedachten Papst.

20) Grabschrift Bonifacius IV. in Versen. Dionysius Tab. XVI.

21) Auf dem Altare an der Hinterseite der Kapelle steht das alte, aber in neuerer Zeit sehr übermalte Gemälde der heiligen Jungfrau, von welchem sie den Namen S. Maria Praegnantium führt; vorher befand es sich in der gleichnamigen Kapelle der alten Kirche. Es steht unter einem

*) In der im Jahre 1816 erschienenen Beschreibung der Peterskirche wird Andrea Pisano als der Meister dieses Werks genannt; vermuthlich durch Verwechslung mit dem Bildnifs Bonifacius VIII., welches der gedachte Künstler für die Kirche S. Maria del Fiore zu Florenz verfertigte. (S. Vasari Vit. di Andrea Pisano Tom. II. p. 155), nach dem Andrea nie in Rom gewesen ist.

Gebälke, das von vier gewundenen mit Mosaik ausgelegten Säulen, vom Altare des heiligen Schweiſstuches getragen wird. An jeder Seite dieses kleinen Portals steht die Bildsäule eines Engels. L. L. Tab. XXIII. No. 1.

22) Die sehr verstümmelten Bildsäulen der Apostel Petrus und Paulus; ehemals im Vorhofe der alten Basilika, am Eingange des Porticus der Päpste (Portico de' Pontifici). L. L. Tab. XXI et XXII.

23) Bassorilievo: Nero, der den heiligen Petrus zum Tode verurtheilt; ehemals an dem Ciborium, welches Sixtus IV. für den Hauptaltar der alten Kirche verfertigen lieſs. L. L. Tab. XXIII. No. 2.

24) Grabschrift des Marcellus, Subdiaconus der sechsten Region. Dionysius a. a. O. Tab. XXIV.

25) Brustbild eines Engels in Mosaik; Copie des Restes einer 7 Ellen hohen Figur, von Giotto, welche über der Orgel der alten Peterskirche stand *). Benedict XII. lieſs sie anfertigen, da das Original, das früher hier stand, den Untergang drohte. Dionysius l. l. L. L. Tab. XXVI. No. 2.

26) Bildsäule des heiligen Augustinus, von guter Arbeit, eine Kirche in der Hand haltend; ehemals am Grabmal Calixtus III. L. L. Tab. XXVI. No. 1.

27) Grabschrift des Extribunus voluptatum Petrus und seiner Gattin Johanna, in der die vom Papst Hormisdas (514 — 23) und dem Praepositus der Peterskirche ertheilte Erlaubniſs, sich in der Kirche beerdigen zu lassen, erwähnt wird. Dionysius l. l. Tab. XXV.

28) Grabschrift der Notare der römischen Kirche Dulcitus und Eutyches und des Subdiaconus der ersten Region Petrus. Dionysius l. l. Tab. XXV.

29) Grabschrift des Johannes Alincensis, vom Jahr 495.

F. Seitengemach der Kapelle, zu welchem zwei Stufen empor führen.

30) Inschrift an der Wand, bezüglich auf das hier ehemals befindliche Grab der Päpste Leo I., II., III. und IV., und

*) Von diesem Engel spricht Vasari Vit. di Giotto. T. II. p. 88.

Inschrift auf dem Fufsboden; welche die Stelle des Altars bezeichnet, der diesen Heiligen gewidmet war. Dionysius l. l. Tab. XIX.

31) Marmortafel mit drei Gebeten für die Seele Gregor III.; ehemals bei den zwei neben einander stehenden Altären, welche dieser Papst zu Ehren des heiligen Gabinius und der heiligen Jungfrau in der alten Peterskirche errichtete.

32) Mosaik: der heilige Petrus in halber Figur, welcher die rechte Hand zum Segen erhebt; ehemals in der Kapelle Johann VII. Dionysius l. l. Tab. XVIII. No. 3.

33) Bildnifs Johann VII., ebenfalls in halber Figur, von Mosaik. Sein Haupt umgiebt ein viereckiger Nimbus. Das Gebäude in seiner Hand, das bei Dionysius fehlt, bedeutet die von ihm erbaute Kapelle, in welcher sich dieses Mosaik befand. Dionysius l. l. Tab. XVIII. No. 4. Darunter eine Inschrift auf einer schmalen Marmortafel, vom Ciborium des Altars jener Kapelle: Johannis Servi Sanctae Mariae. Dionysius Loc. cit. No. 2.

34) Inschrift; ehemals in der zuvor erwähnten Kapelle Johann VII. Dionysius l. l. Tab. XVII.

35) Die heilige Jungfrau mit dem Kinde, zwischen zwei Engeln, ein altes aber sehr übermaltes Gemälde; ehemals in der Kapelle des Crucifixes. Dionysius l. l. Tab. XVIII. No. 1.

Aufserdem sieht man in dieser Kapelle folgende Denkmäler der alten Peterskirche abgebildet:

Das von Innocenz VIII. zur Aufbewahrung der heiligen Lanze errichtete Tabernakel. — Die Altäre des heiligen Wenzel, Königs von Böhmen, und des heiligen Marcus. — Die Grabmäler Paul II., Nicolaus V. und Marcellus II. — Die Altäre des heiligen Sacramentes, der heiligen Simon und Judas und Leo IX. — Das Tabernakel Pius II. zur Aufbewahrung des Hauptes des heiligen Andreas. — Die von Sixtus IV. erbaute Kapelle des Chors; — und die Vorderseite der alten Kirche, mit der jetzt im kleinen Garten des Belvedere befindlichen Pigne von Bronze vom Grabmale Hadrians, und dem von Innocenz VIII. erbauten Theile des vaticanischen Palastes.

Halbes Grab am Boden. Im Gange, welcher von der Kapelle S. Maria Praegnantium zu den alten Grotten führt.

36) Auf die Anlage des Taufquells bei der alten Basilike bezügliche Inschrift des Papstes Damasus. Siehe zweites Hauptstück, Beschreibung der ältesten Peterskirche S. 56.

37) Statue des heiligen Bartholomäus, vom Grabmale Calixtus III. L. L. Tab. XXIX. No. 7.

38) Ein sehr stark restaurirtes Marienbild von Mosaik, vom Ciborium Johann VII., zu beiden Seiten desselben zwei knieende Figuren. L. L. Tab. XXIX. No. 5.

39) Statue Johannes des Evangelisten, vom Grabmale Calixtus III. L. L. Tab. XXIX. No. 6.

40) Bassirilievi: die halben Figuren der vier Evangelisten, in Rundungen von guter Arbeit; ehemals am Tabernakel Innocenz VIII. Tab. XXIX. No. 1 u. 2, und Tab. XXX. No. 1 u. 2. Unter diesen die vier Kirchenlehrer in Bassorilievo.

41) Zwei Engel, vom Grabmale Nicolaus V. Tab. XXX. No. 4 und 5.

42) Bassorilievo: die heilige Jungfrau sitzend mit dem Kinde, zwischen zwei stehenden Engeln, die Hände kreuzweis auf die Brust gelegt, zur Seite die beiden Apostel Philippus und Jacobus; ehemals am Grabmale des Cardinals Eruli. L. L. Tab. XXXI. No. 3.

43) Bassirilievi: die vier Kirchenlehrer der lateinischen Kirche: halbe Figuren in Rundungen; vom Grabmale Innocenz VIII. Der heilige Ambrosius ist mit einer Geifsel gebildet, welche vermuthlich auf den bekannten Kirchenbann deutet, mit dem er den Kaiser Theodosius belegte. Die Taube bei dem heiligen Gregorius bedeutet den heiligen Geist, von welchem dieser Papst Eingebungen empfing. Tab. XXIX. No. 3 u. 4, und Tab. XXXI. No. 1 u. 2.

Darunter zwei stehende Engel in Kindesgestalt, von denen jeder ein Schild hält; ehemals am Altare der heiligen Lucia. Tab. XXXII. No. 1 u. 2.

44) Reliefplatte; ehemals an dem von Pius II. errichteten Tabernakel, wo man das Haupt des heiligen Andreas bewahrte. In der oberen Abtheilung, einem Halbzirkel, halten

zwei Engel das gedachte aus einem Tuche hervorragende Haupt. Unten sieht man ein Kreuz zwischen zwei anderen Engeln, welche es verehren; und über demselben, in einer Glorie; den heiligen Geist in Gestalt der Taube. Tab. XXXVIII. No. 1 u. 2.

G. Eingang in die alten Grotten. Drittes Seitenschiff.

45) Grabmal des Carl Stuart, Sohn des Prätendenten von England Jacob III.

46) Grabmäler des letztgenannten und seines Sohnes des Cardinals Heinrich, Herzogs von York.

47) Frescobild der heiligen Jungfrau; ehemals zuerst in der Kapelle des Cardinals Antoniotto Pallavicini, und dann in der ehemaligen Sacristei der Peterskirche.

48) Stelle, wo Urban VIII. die zu den Fundamenten für die ehernen Säulen am Tabernakel des heutigen Hauptaltars ausgegrabene Erde aufbewahren liefs. Darunter ein Relief: Maria mit dem Kinde.

Am freistehenden Pfeiler: die ehemalige marmorne Basis der bronzenen Statue des heiligen Petrus, mit dem Wappen des gedachten Cardinals, welcher dieselbe verfertigen liefs.

49) Grabstein des Cardinals Riccardo Olivier Longolio, Erzpriesters der Peterskirche.

50) Fragment der Grabschrift des Papstes Nicolaus I.

51) Grabmal des Cardinals Francesco de' Tebaldeschi, mit dem Bildnifs desselben, vom Jahre 1378; ehemals in der Kapelle de Ossibus Apostolorum. Tab. XLIII.

52) Grabmal ohne Sculptur des Diaconus Felix, vom Jahre 495, zufolge der Inschrift dieses Monumentes. Tab. XLV. No. 1.

53) Grabmal Gregor V.; ein alter christlicher Sarkophag, welcher im Jahre 1606 beim Graben der Fundamente der heutigen Peterskirche gefunden ward *). Die Vorderseite des-

*) Dem Bottari zufolge (Roma sotterranea Tom. I. p. 78) fand man in diesem Sarkophage einen in ein Leintuch eingewickel-

selben ist mit Reliefs geschmückt, deren Gegenstände folgende sind:

Christus, welcher einem Knaben die Hand auflegt. Nach unserer Meinung deutet diese Vorstellung überhaupt auf die zur Vereinigung mit Gott nothwendige Unschuld des Herzens, weſswegen wir, nach den Worten des Heilandes, Kindern gleich werden müssen, um in das Himmelreich zu kommen, und kann daher auf zwei verschiedene Erzählungen der Evangelisten bezogen werden, denen zufolge das einemal Christus ein einziges Kind seinen Jüngern zum Beispiel darstellte, und ein anderesmal die zu ihm gebrachten Kinder segnete.

Das blutflüssige Weib, welches den Saum des Heilandes berührt. Der dabei befindliche Apostel ist vermuthlich der heilige Petrus, den der Evangelist Lucas insbesondere unter denjenigen erwähnt, welche auf die Frage des Heilandes, wer ihn berührt habe, antworteten.

Christus auf dem Felsen mit den vier Strömen des Paradieses. Er verkündet mit der emporgehobenen Rechten seine Lehre, welche das aufgerollte Evangelium in seiner Linken bezeichnet. In dem bärtigen Kopf dieser schön gedachten Figur erkennt man bereits den Typus des Heilandes, der späteren Kunst des Mittelalters, da hingegen die übrigen Christusfiguren dieses Sarkophages, das auf den ältesten christlichen Monumenten gewöhnlichere bartlose Gesicht, ohne Eigenthümlichkeit des Charakters zeigen.

Derselben Figur zur Rechten ist Christus abermals unter dem Bilde des Lammes vorgestellt, auf dessen Haupte man das bekannte Monogram bemerkt. Die Anhöhe, auf der es erscheint, bedeutet den Berg Zion, in Folge des ersten Verses des 14ten Capitels der Apocalypse. In einem anderen Lamme zur Linken ist, nach Bottari's wahrscheinlicher Meinung, die Gemeinde Christi angedeutet.

Zu beiden Seiten des Heilandes befinden sich die auf

---

ten Leichnam, welcher herausgenommen und in einem Polyandrium aufbewahrt wurde. Daſs man in demselben die irdischen Reste Gregor V. erkannte, wird von dem gedachten Schriftsteller nicht erwähnt.

diese Weise öfter auf christlichen Sarkophagen wiederholten Figuren der Apostel Petrus und Paulus. Hinter diesem, welcher die Rechte gegen den Erlöser erhebt, bemerkt man einen Palmenbaum. Jenen scheint das Kreuz als sein Marterwerkzeug zu bezeichnen.

Christus, dem heiligen Petrus seine Verläugnung vorhersagend.

Der Heiland, welcher dem gedachten Apostel die Schlüssel übergiebt.

L. L. Tab. XLVI. Bottari Roma sotterranea. Tom I. tav. XXI.

54) Grabmal Kaiser Otto II.; einfacher Marmorsarg. Tab. XLV. No. 2.

55) Grabschrift eines gewissen Leo vom Jahre 391.

56) Fragment der Inschrift einer Schenkung des Cardinals Pietro Barbo, nachmaligen Papstes Pauls II., an die Peterskirche.

57) Fragment einer sehr unleserlichen Inschrift, welche die Erzählung einer Vision enthält, die jemand im Porticus der Peterskirche hatte; gefunden im Jahre 1618, beim Graben der Fundamente des Glockenthurms, welcher an der Vorderseite, vom Beschauer links errichtet werden sollte.

58) Fragment einer Inschrift, die berühmte Schenkung der Gräfin Mathilde an den päpstlichen Stuhl enthaltend. Darunter das Grab Simon von Montforts, Feldherrn gegen die Albigenser.

59) Ein Agnus Dei; Christus unter dem Bilde des Lammes, mit einem Nimbus um dem Haupte, und einem Kreuze. Tab. XXXIV. No. 3.

60) Altar, mit dem Bilde des Erlösers in Relief. Ueber demselben der heilige Geist in Gestalt der Taube. Fragment vom Grabmale Bonifacius VIII. Tab. XXXIV. No. 1.

61) (Auf dem Fufsboden). Grabstein der Königin Charlotte von Cypern, gestorben zu Rom im Jahre 1487. Tab. XXXVIII.

62) Grabstein des Cardinals Stefano Nardino da Forli, Erzbischofs von Mailand, vom Jahre 1484; ebenfalls auf dem Fufsboden. Loc. cit.

63) Grabstein des Catellius. Tab. XVII.

I. Mittelschiff.

64) Grab Pius VI.

65) Altar, genannt Altare della Pietà, von dem Relief über demselben, welches sich ehemals am Grabmale Calixtus III. befand. Es ist eine Art von Tabernakel, unter welchem, in der Mitte, der Heiland mit ausgebreiteten Armen in halber Figur erscheint. Auf jeder Seite sind zwei Engel zu bemerken. L. L. Tab. XXXIV. No. 2.

66) Grab der Königin Christina von Schweden.

67) Grabmal Alexander VI., mit dem Bildnifs desselben in ganzer Figur. Der Leichnam dieses Papstes wurde, im Jahre 1610, in die Kirche S. Maria di Monserato gebracht. Tab. XLVII. Zu beiden Seiten desselben: das Herz Benedict XIII., und das der Königin Christina.

K. Rechtes Seitenschiff.

68) Grabmal Hadrian IV.; ein grofser antiker Sarkophag von rothem Granit, auf dem Deckel mit zwei Masken, an der Vorderseite mit Laubgewinden und Stierschädeln geschmückt. Tab. XLVIII. No. 2.

69) Sarkophag, auf welchem man, dreimal wiederholt, das Monogram des Namens Christi bemerkt, gefunden im Jahre 1606, an der Stelle der heutigen Kapelle des Chors, 35 Palm unter der Erde. Nachmals diente derselbe zum Grabmale Pius III. Loc. cit. No. 1.

70) Altchristlicher Sarkophag, gefunden im Jahre 1607, beim Graben der Fundamente der heutigen Peterskirche. Die Vorderseite desselben zeigt folgende Gegenstände in Relief.

Die Abtheilungen werden, wie gewöhnlich auf den Sarkophagen dieser Zeit, durch Portale gebildet, welche sich auf Säulen erheben. In dem mittleren steht der Heiland, wie auf dem Grabmale Gregor V. auf dem Felsen mit den vier Flüssen des Paradieses. Ein Mann und eine Frau, vermuthlich das Ehepaar, deren Gebeine dieses Monument ursprünglich bewahrte, berühren ihm zu beiden Seiten den Saum seines Gewandes. In jedem der zwei Portale zu beiden Seiten des Heilandes sind zwei Apostel zu bemerken. Die beiden ihm

zunächst stehenden sind ohne Zweifel die heiligen Petrus und Paulus. Die beiden anderen sind mit einem jugendlichen unbärtigen Gesicht, und ohne Kennzeichen, welche zu ihrer Benennung dienen könnten, gebildet.

In den Portalen an beiden Enden sieht man, vom Beschauer rechts, den Heiland vor dem Richterstuhl des Pilatus, und links denselben, welcher seinen Jüngern die Füſse wascht. Der heil. Petrus neben dem Erlöser, auf einem erhöhten Sessel sitzend, scheint die Worte auszusprechen: „Herr, solltest du mir meine Füſse waschen?" Bei dem Schemel, auf dem sich der gedachte Sessel erhebt, ist das Waschgefäſs zu bemerken. Unrichtig ohne Zweifel erklärte Aringhi diesen Gegenstand für den Heiland vor dem Richterstuhl des Hannas und Kaiphas. Zwischen den Bogenwinkeln der Portale sind Körbe mit Früchten, nach welchen Tauben picken, vorgestellt. L. L. XLIX. No. 1 Bottari Roma sotterranea Tom. I. Tav. XXIV.

Dieser Sarkophag bewahrte den Leichnam Pius II. bis zum Jahre 1610, in welchem derselbe nebst den Gebeinen Pius III. nach S. Andrea della Valle gebracht wurde, wo gegenwärtig die Grabmäler dieser beiden Päpste mit den Reliefs von Pasquino da Monte Pulciano sich befinden, die ehemals ihre Monumente in der Peterskirche schmückten.

71) Grabmal Bonifacius VIII. Dem Vasari zufolge ward es als ein Werk des Arnolfo durch den Namen dieses Meisters bezeichnet. Aus seinen Worten geht aber nicht hervor, ob derselbe auf diesem Monumente, oder in der von dem gedachten Papst zu Ehren Bonifacius IV. erbauten Kapelle zu finden war. Auf jenem haben wir ihn nicht bemerkt *). Der Kopf der liegenden Bildsäule des Papstes auf demselben zeigt, bei etwas roher Arbeit, eine schöne Auffassung des Charakters Tab. XLIX. No. 2.

72) Grabmal des Petrus Raimundus Zacosta mit dem Bildniſs desselben, darüber Grabschrift des Alophius Vignacourt: beide Groſsmeister des Maltheserordens. Tab. L.

---

*) Siehe Vasari Vit. di Arnolfo di Lapo T. I. p. 267.

73) Grabstein des Cardinals Benedetto Gaetano, Neffen Bonifacius VIII. Tav. LI. No. 2.

Grabsteine des Giacomo Gaetano, apostolischen Protonotarius, und des Cardinals Petrus, Bischofs von Sabina. Das erstgenannte dieser Monumente ist eine Marmorplatte, worauf zwei Engel, welche ein rundes Schild mit dem Namen Christi halten, gebildet sind. Beide sind von Avignon nach Rom gebracht worden. Tab. LII. No. 1. u. 2.

74) Grabmal Nicolaus V. Auf dem Deckel die liegende Bildsäule des Papstes. An der Vorderseite zwei Engel, zu beiden Seiten der Inschrift. An den Querseiten das päpstliche Wappen. Tab. LIII.

75) Grabmal Paul II.; ein Werk des Mino da Fiesole. Die Gegenstände der Sculpturen sind ähnlich denen des vorerwähnten Monumentes. Tab. LIV.

76) Grabmal Julius III.; ein einfacher Marmorsarg. L. L. Tab. LV. No. 1.

77) Ein anderer einfacher Sarkophag, welcher die Gebeine des Papstes Nicolaus III. und des Cardinals Rainaldus Ursinus bewahrt. Der Leichnam des letztern ist von Avignon nach Rom gebracht worden. Tab. LV. No. 2.

L. Treppe zum Vatican.

78) Grabmal Urban VI. Auf dem Deckel die liegende Bildsäule des Papstes. An der Vorderseite derselbe, von dem heil. Petrus die Schlüssel empfangend, und zu beiden Seiten sein Familienwappen. An den Querseiten zwei Engel, welche Candelaber halten. Tab. LVI.

79) Verstümmelte Inschrift.

80) Grabmal Innocenz VII., mit dem Bildnisse desselben. L. L. Tab. LVII.

81) Grabmal Marcellus II.; ein alter christlicher Sarkophag, gefunden unter der Peterskirche. An der Vorderseite ist in der Mitte der Heiland zwischen zwei Jüngern gebildet, in welchen Bottari die beiden Söhne des Zebedäus, Jacobus und Johannes, vermuthet. Diese drei Figuren sind sämmtlich bartlos, bärtig hingegen die beiden Männer an den Enden der Vorderseite, welche, nach der Meinung des

angeführten Schriftstellers, die Apostel Petrus und Paulus vorstellen. Der Raum zwischen den gedachten drei Reliefs ist wellenförmig cannelirt. L. L. Tab. LXVIII. Bottari Roma sotteranea Tom I. Tav. XIX.

82) Grabmal Innocenz IX.; ein Marmorsarg, an welchem man an der Vorderseite, zu beiden Seiten der Inschrift, zwei geschmückte Kreuze bemerkt. Dionig. Tab. LXI. No. 2.

83) Grabmal des Cardinals Pietro Fonseca, mit der liegenden Bildsäule desselben. Tab. LIX.

Grabstein des Cardinals Baptista Zeno, vom Jahre 1484. L. L. Tab. LXI.

84) Grabmal des im Jahre 1434 verstorbenen Cardinals Ardicino della Porta Senior, ebenfalls mit der Bildsäule desselben; war ehemals in dem von Symmachus dem heil. Thomas zu Ehren errichteten Oratorium. Tab. LX.

85) Grabmal des Cardinals Bernardo Eruli, Bischofs von Spoleto, mit seiner Bildsäule. Tab. LXII.

86) Grabmäler des Francesco Bandino Piccolomini, Erzbischofs von Siena. L. L. Tab. LXIII. No. 3. — der Agnesina Colonna Caetana. Tab. LXIV. No. 3. — des Maffiolo de Lampugnano, Erzbischofs von Ploczko in Polen und apostolischen Referendarius unter Bonifacius IX., mit seinem Bildnifs. Tab. LXV. — eines französischen Rittters, vom Jahre 1394. Tab. LXVI. — des Gio. Battista Perbendetti da Camerino. Tab. LXIII. No. 2. — und des Theobaldus Rugemont, Erzbischofs von Vienne, mit dem Bildnifs desselben. Tab. LXV. No. 2.

87) Die heilige Jungfrau mit dem Kinde; ein Gemälde aus der Schule des Pietro Perugino; abgesägt von der Mauer des Secretariums der alten Kirche. Zu beiden Seiten des Altars, über welchem sich dieses Bild befindet, sind zwei Engel in Bildhauerarbeit. Tab. LXVII. No. 1. 2. 3.

88) Relief, auf welchem zu beiden Seiten einer Thür, zwei verehrende Engel gebildet sind; ehemals am Tabernakel Johann VII. Tab. LXIX. No. 3.

89)

89) Grabmal des Cardinals Ardicini della Porta junior, mit der Bildsäule desselben; ehemals in der Kapelle des heil. Thomas. Tab. LXVIII.

B. Gang in die Confession.

90) Brustbild des heil. Paulus. Rest von dem unter Innocenz III. verfertigten Mosaik der Tribune der alten Peterskirche; sehr restaurirt. Tab. LXIX. No. 1.

91) Brustbild eines Heiligen, von den Mosaiken der Tribune der Pauluskirche; hier aufbewahrt nach der Restauration derselben im Jahre 1750. Tab. LXIX. No. 2,

92) Zwei Engel und ein Polyandrium von sehr guter Arbeit.

93) Der heil. Petrus in halber Figur, die Schlüssel in der einen, ein Buch in der andern Hand; Gemälde, angeblich von Baldassare Peruzzi; abgesägt von der Mauer der ehemaligen Kapelle des Chors. Tab. LXX. No. 1.

94) Gott Vater in einer Glorie von Engeln; Relief vom Grabmale Paul II. Tab. LXXI. No. 2.

95) Bassorilievo; ehemals in der von dem Cardinal Gaetano Orsini erbauten Kapelle des heil. Blasius. Es zeigt die heil. Jungfrau mit dem Kinde, auf dem Throne sitzend, mit Engeln umgeben. Vor ihr knieen der Papst Nicolaus III. und der gedachte Cardinal, und denselben zu beiden Seiten stehen die Apostel Petrus und Paulus. Tab. LXXII. No. 3.

96. 97) Die Apostel Petrus und Paulus, in sehr erhobener Arbeit, vom Grabmale des Cardinals Eruli. LXX. No. 2. u. 3.

98) Der Teufel in Gestalt einer Schlange mit einem Frauenkopfe, welche den Baum der Erkenntnifs umwindet. Hinter demselben ein Gefäfs, aus welchem Lilien entspriefsen; Relief, ehemals am Grabmale Paul II. LXXIII. No. 8.

99) Die Erschaffung der Eva; Bassorilievo, ebenfalls von dem gedachten Grabmale. Eva wendet sich zu dem mit Engeln umgebenen ewigen Vater, indem sie aus der Rippe des schlafenden Adam hervorgeht, wodurch der Gegenstand buchstäblich nach den Worten der Schrift, aber,

wie bei anderen älteren Künstlern, sehr ungünstig für die bildende Kunst erscheint. Tab. LXXIII. No. 4.

100) Die Heiligen Johannes und Lucas, in stark erhobener Arbeit, vom Grabmale Paul II. Tab. LXXII. No. 1. u. 2. — Statuen der beiden Evangelisten Lucas und Johannes. Tab. LXXIV. No. 1. u. 2.

101) Relief vom Ciborium Innocenz VIII. Es stellt eine Thür in einem Portal vor. Ueber derselben erscheint der Heiland; ihr zu beiden Seiten stehen zwei Engel, die Hände auf die Brust legend. Oben, zu beiden Seiten des Bogens, sind zwei Engel in Gestalt geflügelter Kinderköpfe. Tab. LXXIV. No. 3.

102) Eingang zur Kapelle der Confession.

103) Bildsäule des Glaubens als eine sitzende weibliche Figur, mit dem Kreuze und dem Kelch in den Händen vorgestellt. Tab. LXXIII. No. 1.

104) Bildsäule der Hoffnung, mit gefalteten Händen den Blick zum Himmel erhoben. Man liest auf derselben: Joannis Dalmatae opus. Tab. LXXIII. No. 3.

Sowohl diese als die vorerwähnte Statue waren am Grabmale Paul II.

105) Ein Relief in halbcirklicher Form, welches das jüngste Gericht vorstellt, und ebenfalls zu dem gedachten Grabmale gehörte, dessen Sculpturen sämmtlich einen sehr manierirten Styl zeigen. Oben erscheint Christus, in der Mitte der Auserwählten, zwischen den Aposteln Petrus und Paulus. Die untere Reihe der Figuren zeigt, unter dem Heilande, den Erzengel Michael mit dem Schwert in der einen, und einer Wage in der andern Hand. Vom Beschauer links ist der Papst Paul II., durch seinen Namen bezeichnet, und der Kaiser Friedrich III. vorgestellt, welche Johannes der Täufer dem Erlöser empfehlen zu wollen scheint. Unter den Figuren, vom Beschauer rechts, ist ein Mann mit einem Dintenfafs, vielleicht ein Sachwalter, und ein anderer, welcher ein Schwert nebst einem Buche hält, vermuthlich ein Richter, zu bemerken, welche von Teufeln in das höllische Feuer geführt werden. Tab. LXXVI. No. 1.

106) Die Auferstehung Christi; ein Relief von dem letzterwähnten Grabmale. Tab. LXXV. No. 2.

Ueber demselben: die heilige Jungfrau; Rest eines Mosaiks der Kapelle Johann VII., in welchem dieselbe ein Crucifix betrachtend vorgestellt war. Tab. LXXV. No. 1.

107) Bildsäule der Liebe, als eine sitzende weibliche Figur mit einem Kinde auf dem Arme und zwei andern zu beiden Seiten vorgestellt. An ihrer Brust ist eine Flamme gebildet. Ehemals am Grabmale Paul II. Tab. LXXIII. No. 2.

108) Bildsäule des heil. Matthias, ehemals auf dem von Sixtus IV. errichteten Tabernakel des Hauptaltars der alten Kirche. Tab. LXXVIII. No. 4.

109) Brustbild des heil. Andreas, von zwei Engeln getragen, vom Ciborium Pius II., wo man das Haupt dieses Apostels bewahrte. Tab. LXXVII. No. 1.

110) Sitzende Bildsäule des Heilandes, welcher mit dem linken Fufse auf einem Engel in Gestalt eines geflügelten Kinderkopfes ruht, und mit der linken Hand einen Scepter hält. Die rechte ist abgebrochen. Tab. LXXVI. No. 2.

111) Der heil. Andreas von zwei Engeln getragen, wie auf dem Relief 109; von dem daselbst gedachten Ciborium. Tab. LXXVII. No. 2.

M. Capella di S. Elena.

Nach dem Eingange zu dieser Kapelle sieht man im weitern Fortgange die Bildsäulen folgender Apostel, welche sich ehemals an dem unter Sixtus IV. errichteten Tabernakel des Hauptaltars befanden.

112) Taddeus. Tab. LXXVII. No 4.

113) Simon. It. No. 5.

114) Matthäus. It. No. 3.

115) Bartholomäus. Tab. LXXVIII. No. 5.

116) Philippus. It. No. 1.

117) Drei Reliefs von dem zuvor erwähnten Tabernakel, welche den Heiland, welcher dem heil. Petrus die Schlüssel übergiebt, denselben Apostel, der einen Lahmen heilt, und seine Kreuzigung in reichen Compositionen vorstellen. Tab. LXXIX.

118) Grofser Sarkophag, welcher der Inschrift zufolge zum Grabmale des im Jahre 359 verstorbenen Präfecten von Rom, Junius Bassus, diente; gefunden im Jahre 1595 bei der Erneuerung der Confession der Peterskirche. Die Reliefs, welche dieses Monument schmücken, sind in Hinsicht des Styls und der Arbeit für ein Werk des vierten Jahrhunderts ausgezeichnet. An der Vorderseite erscheinen in zwei Reihen über einander zehn Vorstellungen aus dem alten und neuen Testamente, von Säulen geschieden, die in der obern Reihe ein Gesims, in der untern hingegen Giebeldächer und muschelförmige Gewölbe abwechselnd unterstützen. Die gedachten Vorstellungen sind, vom Beschauer links, folgende:

In der obern Reihe: Isaaks Opfer. — Die Erklärung des folgenden Gegenstandes dürfte schwierig sein. Arringhio glaubte in demselben die Verläugnung Petri zu erkennen, obgleich der Hahn fehlt, welcher gewöhnlich in der Darstellung dieses auf alten christlichen Monumenten öfters vorkommenden Gegenstandes erscheint. — Christus, zwischen den Aposteln Petrus und Paulus, auf einem Sessel sitzend, mit einer Schriftrolle in der Hand. Zum Fufsschemel dient ihm der Himmel, vorgestellt wie auf heidnischen Denkmälern, unter dem Bilde eines Mannes, welcher über seinem Haupte einen in der Form eines Halbcirkels wallenden Schleier hält. — Der Heiland, welcher zum Pilatus geführt wird. — Pilatus in Begriff sich die Hände, zur Bezeugung seiner Unschuld am Tode des Erlösers, zu waschen.

In der untern Reihe: Der leidende Hiob. — Der Sündenfall. Die Garbe bei dem Adam, und das Schaf bei der Eva deuten, nach Bottari's richtiger Erklärung, auf den Ackerbau und das Wollspinnen, die dem Manne und der Frau eigenthümlichen Arbeiten, welche ihnen, nach dem Verlust des Paradieses, zur Erhaltung ihres Lebens auferlegt wurden. — Christi Einzug in Jerusalem. — Daniel in der Löwengrube. Die Figur des Propheten ist neu. — Und die Gefangennehmung Christi im Garten.

Die Lämmer zwischen den Bögen und Giebeln der untern Reihe stellen den Heiland, unter dem Bilde dieses

Thieres, in mehreren Beziehungen und Handlungen vor. An den Querseiten des Sarkophages sind die vier Jahrszeiten gebildet. Bottari Roma sotterranea. Tom. I. Tav. XV. Dionigi Tab. LXXXI.

Man sieht auf diesem Sarkophag eine mit Mosaik ausgelegte Kugel, auf welcher sich ein Crucifix erhob, welches ursprünglich den Gipfel des Ciboriums Johann VII. schmückte, und im Pontificat Innocenz XI. entwendet worden ist.

N. Kapelle der Confession.

Am Eingange derselben befinden sich zwei knieende Engel, ehemals am Grabmale des Cardinals Eruli. An den beiden Seitenwänden sind zwei runde Porphyrplatten, die sich auf dem Fufsboden des Mittelschiffes der alten Kirche befanden, eingesetzt. Der Altar erhebt sich an der Hinterseite auf drei Stufen. Die Kleinheit des in demselben eingeschlossenen Altars der alten Basilica der von Calixtus II. im Jahre 1122 geweiht wurde, läfst vermuthen, dafs wir hier nur noch einen Theil desselben sehen. Ueber dem Altare befinden sich zwei alte Bilder der Apostel Petrus und Paulus, welche auf Leinwand, auf Holz gezogen, gemalt und unter Glas in silberne Rahmen eingefafst sind. Die Decke und die Wände dieser Kapelle sind mit vier und zwanzig modernen Reliefs theils von Stuck, theils von Metall geschmückt, welche Gegenstände aus dem Leben der heiligen Petrus und Paulus vorstellen.

120. 121. 122. 123. 124) Bildsäulen der heiligen Petrus, Andreas, Johannes, Jacobus des älteren und Thomas; ehemals an dem mehrerwähnten Tabernakel Sixtus IV. über dem Hauptaltar der alten Kirche. Tab. LXXVIII. No. 6. 2. u. 3. und Tab. X. No. 4. u. 3.

125) Zwei Reliefs von demselben Tabernakel, welche die Enthauptung des heil. Paulus, und den Fall Simon des Zauberers in weitläuftigen Compositionen vorstellen. Tab. LXXX. No. 1. u. 2.

DRITTES HAUPTSTÜCK.

Der Vaticanische Palast.

A.

Allgemeine Geschichte desselben.

Wir haben schon oben gesehen, dafs der uns bekannte Anfang einer päpstlichen Wohnung bei St. Peter in dem Bau des Symmachus am Atrium der alten Kirche, und zwar rechter Hand vom Eingang in dessen Vorhalle zu suchen ist. Wahrscheinlich sind mehrere Bauten in dieser Gegend, die in dem Leben Hadrians I. und Leo III. erwähnt werden, Erweiterungen und Ausschmückungen dieser frühesten Wohnung, zu welcher auch namentlich das grofse Triclinium Leo's III. gezählt werden mufs.

Karl der Grofse scheint hier bei seiner ersten Anwesenheit gewohnt zu haben, denn Anastasius sagt, dafs er am Tage seiner Ankunft nach der Feierlichkeit im Lateran, wohin er von St. Peter gegangen war, wieder hierher zurückkehrte. Eine Schenkungs-Urkunde dieses Fürsten an die Peterskirche, die noch im Archiv derselben aufbewahrt und als Beweis hierfür angeführt worden, ist übrigens unächt. Sie ist vom Jahre 797, wo Karl nie in Rom war, und gegeben in Palatio juxta Vaticano ad Basilicam Sancti Petri Apostoli.

Diese früheren Bauten gingen wahrscheinlich ganz oder zum Theil in den stürmischen Zeiten des zehnten Jahrhunderts

und den Kriegsunruhen zu Grunde, welche die langen Streitigkeiten der Päpste mit den Kaisern in dem eilften und zwölften veranlafsten. Die ersten Erwähnungen von spätern Bauten beginnen mit der Mitte des letztgenannten Jahrhunderts unter dem Pontificate Eugens III., von welchem der Cardinal von Arragonien erzählt, dafs er einen Palast bei der Peterskirche erbaut. Fünfzig Jahre nachher wird Aehnliches von Cölestin III. und seinem Nachfolger Innocenz III. erwähnt. Die Nachrichten vom Bau des letzteren zeugen vom Verfall der früheren Anlagen und von bedeutender Ausdehnung und grofser Festigkeit der neuen. *) Allein erst von Nicolaus III. (gegen 1280), dessen Gartenanlagen und Mauern auch schon in der allgemeinen Einleitung erwähnt worden sind, können wir einen noch jetzt bestehenden Theil des vaticanischen Palasts nachweisen: nämlich das im fünfzehnten Jahrhundert von Nicolaus V. erneuerte Gebäude, welches an den grofsen Hof von Belvedere stöfst. Wir bezeichnen es auf dem beigefügten Plane des Vaticans mit A.

Es ist schon in der Einleitung bemerkt worden, dafs der Vatican eigentlich erst am Ende des vierzehnten Jahrhunderts bei der Rückkehr des päpstlichen Sitzes von Avignon anfing die bleibende Residenz der Päpste zu werden, statt des Laterans. Aber die Päpste besafsen doch auch früher aufser diesem Palaste andere Gebäude für ihre Wohnung, nicht allein bei St. Peter, sondern auch bei vielen andern römischen Kirchen. Dafs sie aber unter diesen vorzüglich den Vatican bewohnten, läfst sich schon aus dem höheren Range der Peterskirche vermuthen. Auch haben wir bestimmte Beweise, dafs Eugen III., Hadrian IV., Innocenz III.

---

*) Bonanni S. 178. Aus einer ungedruckten Lebensbeschreibung in dem Archiv des Vaticans die höchstwahrscheinlich gleichzeitig ist: Cum fecit fieri domos istas de novo, Cappellarium, cameram et capellam, panettariam, bucellariam, coquinam et marescaltiam, domos Cancellarii, Camerarii et Eleemosynarii, aulam autem confirmari praecepit ac refici logiam, totumque palatium claudi muris, et supra portas erigi turres, et etiam domum inter clausuram palatii, quam ad habitationem medici deputavit.

und mehrere andere Päpste vor der gedachten Epoche, wenn nicht meistens, doch abwechselnd im Vaticanischen Palast ihr Hoflager hatten. *) Die Cardinallegaten bewohnten dieselben auch regelmäſsig während des Aufenthalts der Päpste in Avignon. Dagegen gerieth in dieser Epoche der lateranische Palast in einen sehr verfallenen Zustand, und so wurde ganz natürlich bei der Rückkehr nach Rom der Vatican die gewöhnliche Residenz. Bereits Urban V., welcher jedoch nach einem Aufenthalte von nicht ganz drei Jahren in dieser Stadt wieder nach Avignon zurückkehrte, hatte seine Wohnung daselbst genommen, und einige neue Zimmer einrichten lassen. In ihnen wohnte Gregor XI., durch welchen der päpstliche Sitz für immer wieder nach Rom verlegt ward.

Nach dem Tode dieses Papstes wurde das erste Conclave in diesem Palaste gehalten, welches durch Veranlassung des langen Schisma's für die christliche Welt so unglücklich war.

Johann XXIII. lieſs von dem vaticanischen Palast nach der Engelsburg, die Bonifaz XI. zum Schutz der Päpste von Neuem befestigen lassen, einen bedeckten Gang anlegen, den Alexander VI. vollendete, damit die Päpste nöthigenfalls von ihrer Wohnung sogleich einen Zufluchtsort in dieser Festung finden könnten. Durch ihn entging bei der Eroberung Roms im Jahre 1527 Clemens VII. der Gefahr in die Gefangenschaft der kaiserlichen Kriegsvölker zu gerathen.

Die seit Martin V. nach der Beilegung des gedachten Schisma's in den Päpsten erwachte Prachtliebe und das Streben

*) Unter den Bullen Eugens III. findet sich nur eine einzige; vom ersten Jahre seines Pontificats mit dem Datum des Laterans: auf vielen anderen hingegen liest man: apud sanctum Petrum. Mit demselben Datum sind auch alle Bullen Hadrians IV. von dem ersten bis zum vierten Jahre seiner Regierung bezeichnet. Auf den Bullen Innocenz III. im ersten Theile des Bullariums der Peterskirche erscheinen einige mit dem Datum des Laterans, fast noch mehrere aber mit dem von St. Peter. Von Nicolaus IV. finden sich mehrere Briefe mit dem letztern. Daſs B o n i f a c i u s VIII. im Jahre 1296 im Vatican wohnte, zeigt das Datum eines Briefes dieses Papstes (Cod. 538. Fol. 150 der Vaticanischen Bibliothek) an den Rector des Hospitals von S. Spirito in Sassia.

zur Verschönerung der Hauptstadt der christlichen Welt offenbarte sich vornehmlich in Hinsicht des Vaticanischen Palastes.

Nicolaus V. faſste den Plan, ihn zu dem gröſsten und prächtigsten Gebäude der christlichen Welt zu machen, damit die Päpste auch durch die Pracht ihrer Residenz erhaben über alle weltlichen Fürsten erscheinen möchten. Er sollte durch neue Festungswerke beschützt werden, und sich gleichsam wie eine besondere Stadt über St. Peter erheben. In ihm sollte die Wohnung der Cardinäle und der Sitz aller Behörden des römischen Hofes seyn. Der im Jahre 1455 erfolgte Tod des Nicolaus vereitelte die Ausführung dieses kolossalen Entwurfes und nur eine Erneuerung und wahrscheinlich Erweiterung der von Nicolaus III. errichteten Residenz kam in seinem Pontificat zu Stande. Auf der ersten der beiden Kupferplatten, welche wir dem Vaticanischen Palaste gewidmet haben, ist dieser Theil als der älteste jezt bestehende mit dem Buchstaben A. bezeichnet. Platina, ein fast gleichzeitiger Schriftsteller sagt, man sehe von dem alten Bau Nicolaus III. nur noch wenige Spuren, so sehr hatte also Nicolaus V. das Gebäude verändert. Nicht so groſs sind die seitdem mit diesem herrlichen und groſsartigen Baue vorgegangenen Veränderungen, obgleich nur die Hauskapelle des Palastes (51) noch ihre alte Ausschmückung von Fiesole behalten hat. Die jetzige stattliche Gestalt der alten Residenz verdankt sie seinen Nachfolgern und zwar zunächst Alexander VI., von welchem sie den Namen Tor di Borgia erhielt, so wie die Zimmer des ersten Stocks Appartamento Borgia heiſsen. Ueber ihnen liegen die durch Raphaels unsterbliche Werke so berühmt gewordenen Wohnzimmer (Stanze) Julius II. und Leo X. Den ganzen Umfang und Plan dieses Palasts Nicolaus V. anzugeben, ist wegen der nachmaligen Zerstörungen und des Mangels gleichzeitiger Beschreibungen oder Pläne leider unmöglich. Wir wissen jedoch, daſs die Kapelle des heil. Sacraments einen Theil der an die Sixtinischen Kapelle stoſsenden Sala regia einnahm.

An jene Kapelle schloſs sich nun die nächste Erweiterung der vaticanischen Bauten an, nämlich die groſse päpstliche Kapelle Sixtus IV., welche von ihm den Namen führt, und

nachmals durch die Werke des Michelagnolo so berühmt ward. (B.) Es war aber vielmehr die Anlage einer reizenden Villa nach Antonio Pollajuolo's Plan, die Innocenz VIII. am Ende des Jahrhunderts auf einem Hügel, dem Monte Mario gegenüber, etwa 400 Schritt vom südlich gelegenen eigentlichen vaticanischen Palaste erbaute (C), welche den bedeutendsten Einfluſs auf die weitere Ausdehnung und Gestaltung der päpstlichen Residenz ausübte.

Julius II. nämlich vollendete nicht nur dieselbe durch die Anlage der berühmten Loggien (D), welche den von Damasus benannten Hof (Cortile di S. Damaso. E.) von drei Seiten einschlossen, sondern faſste zugleich den groſsartigen und folgereichen Gedanken, dem so erweiterten Palast, dessen Hallen und Zimmer damals begannen sich mit den schönsten Zierden der neueren Kunst zu schmücken, mit der Villa Innocenz VIII. zu verbinden. In dieser begann er die vorzüglichsten Denkmäler der antiken Sculptur aufzustellen, welche damals in Stadt und Umgegend aus der Commaroa hervorgezogen wurden, und den Grund legten zu den unermeſslichen päpstlichen Museen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Diese Aufgabe wollte Bramante auf eine sehr sinnreiche und anmuthige Art lösen. Nach dem von ihm verfertigten Plane sollte der vierhundert Schritte lange Raum, nach der Seite von Belvedere, zu einem Garten, der niedriger liegende, nach dem Palast, zu einem Turnierplatze für Ritterspiele und Thierkämpfe benutzt werden. Die Vereinigung sollte eine Terrasse vermitteln, zu der man von dem letzteren herauf, und vom Garten hinabstieg. Den Turnierplatz (F) sollten in der Länge, über der Halle des Erdgeschosses drei Reihen Loggien umgeben, von denen die beiden untersten Arcaden mit dorischen Pilastern hatten, die dritte aber durch einen offenen Säulengang von korinthischer Ordnung gebildet wurde: hierauf sollte ein viertes mit Pilastern verziertes Stockwerk folgen, welches Fenster hatte, eine ungeheure Nische (G) mit theatralischen Sitzen, an der schmalen Seite endlich war bestimmt, den Platz nach dem Palast hin zu schlieſsen. Bei der Terrasse (H) war ein Vorbau von gleicher Höhe mit drei Reihen Loggien. Den Garten (I) sollte

eine Reihe von Arcaden einschliefsen, worauf ein mit Pilastern verziertes Stockwerk mit Fenstern ruhte. Auf diese Weise würde sich der ganze lange Raum von den Fenstern des Palastes und den theatralischen Sitzen der Nische als Ein herrliches und anmuthiges Ganze dem Auge dargestellt haben, mit der Nische von Belvedere und der Pinie zum Schlufspunkt. Bei Turnieren und Thierkämpfen insbesondere würde dieser Anblick, mit den von Zuschauern gefüllten Hallen und der belebten Terrasse von einziger Gröfse und Schönheit gewesen sein. Wir haben daher der Darstellung dieses grofsen Baues einen Theil der zweiten Kupferplatte, die sich auf den Palast bezieht, einräumen zu müssen geglaubt, und dieselbe eben wie den damit verbundenen Durchschnitt des Museo Clementino von einem im Jahre 1817 durch die beiden deutschen Architekten Gau und Liemann herausgegebenen Blatte entlehnt, welches aufserdem nur noch den Grundrifs des jetzigen Belvedere enthält. Jener Entwurf Bramante's ist von dem Kupferstich Heinrich van Schoels, ein im J. 1565 am Montage des Carnevals im Belvedere gehaltenes Turnier darstellend, genommen, wovon sich ein Exemplar in der reichen Corsinischen Sammlung befindet.

Iulius II. war so ungeduldig, diesen Lieblingsplan vollendet zu sehen, dafs er Nachts und mit einer Uebereilung arbeiten liefs, welche späterhin die Veränderungen nothwendig machte, die wir jetzt erblicken. Doch war bei seinem Tode nur ein Theil der östlichen Galerie (K) vollendet, und der Grund zu der westlichen (K') langen Seite gelegt. Clemens VII. sah sich bereits genöthigt, die Mauern zu stützen, die sich gesenkt hatten. Erst Gregor XIII. und Sixtus V. vollendeten die Anlage durch Zumaurung der alten Loggien und Säulengänge.

Wir kehren nun zu der eigentlichen Residenz zurück. Paul III. erbaute neben der Sixtinischen Kapelle den grofsen Saal, Sala Regia genannt (L), und die daran stofsende Kapelle des heiligen Sacraments; welche nach ihm den Namen Cappella Paolina führt (M). Pius IV. verschönerte die Anlage des Vaticanischen Gartens. Sixtus V. errichtete das heutige Gebäude der Bibliothek (N) an der südlichen Seite

der erwähnten verbindenden Terrasse (H), von welcher noch ein Theil, nach Belvedere zu, als Gartenanlage übrig blieb. Sixtus V. beschlofs aber, der Borgianischen Residenz gegenüber, an der andern Seite des Cortile di S. Damaso eine neue nach dem Geschmacke und den Bedürfnissen seiner Zeit eingerichtete päpstliche Wohnung aufzuführen. Er begann auch diesen prächtigen Bau, den Clemens VIII. vollendete. Diefs ist die gegenwärtige päpstliche Residenz (O), in deren erstem Stock gewöhnlich der Staats-Secretär, der Papst selbst aber im zweiten zu wohnen pflegt. Sie wird il palazzo nuovo genannt, im Gegensatz der übrigen Gebäude, welche il palazzo vecchio heifsen.

Gregor XIII. erweiterte Belvedere, die Villa Innocenz VIII. durch einen Bau an der nördlichen Ecke, der Tor de' Venti heifst. (P)

Unter Paul V. wurden wegen der Vergröfserung der Peterskirche die dem Platze vor derselben zunächst liegenden Gebäude aus den Zeiten P a u l s II. und Innocenz VIII. niedergerissen. Von dem damaligen Zustande des Palastes, so wie von dem unter Sixtus V., kann man sich eine anschauliche Vorstellung machen durch zwei von Bonanni gegebene Blätter. *) Damals war das Thor des Palastes neben dem Porticus der Kirche. Unter Urban VIII. bei Anlage der an die Colonnaden sich anschliefsenden Corridore, erhielt der Palast den prächtigen Aufgang der Scala regia von Bernini (R).

So blieb dann dem achtzehnten Jahrhundert zur Verschönerung der ganzen Anlage nichts übrig als die Bildung eines grofsen Museums durch Erweiterung des Belvedere, und Benutzung der verbindenden Gallerien. Diesen Gedanken fafste Clemens XIV., besonders auf Betrieb seines Nachfolgers, der dieses Werk vollendete. Er schmückte den Hof des Belvedere mit einem Porticus (Q), und Pius VI. verband dasselbe durch zwei grofse, von einer geschmackvollen Rotunde (R) getrennte Säle (S S) und dem Ecksale der Biga (T)

---

*) In seinem mehrmals angeführten Werke. Das eine ist eine perspectivische Ansicht aus der Zeit Sixtus V., das andere ein Plan aus der Regierung P a u l s V. von Martino Ferrabosco.

mit dem zweiten Stocke des langen westlichen Ganges (K′), dessen erster von Sixtus V. für die Bibliothek eingerichtet war. Die gegenüberliegende östliche Gallerie wurde für Inschriften benutzt, die sich bis zum Quergebäude der Bibliothek erstrecken. Der übrige Theil ward erst unter Pius VII. zum Museo Chiaramonti eingerichtet, welches von demselben durch einen der Bibliothek parallel laufenden Querbau (Braccio nuovo, U) erweitert wurde.

So haben also nach Martin V. fast alle Päpste zur Erweiterung und Verschönerung des vaticanischen Palastes besonders nach dem Plane Julius II. beigetragen, und dadurch ist gewissermafsen der kolossale Plan Nicolaus V. zur Ausführung gekommen. Natürlich ist aber dadurch kein regelmäfsiges Gebäude entstanden, sondern was man jetzt unter dem Namen dieses Palastes begreift, ist eine Vereinigung mehrerer grofser Anlagen. Es sollen sich in demselben 11,000 Säle, Zimmer, Kapellen und andre Gemächer befinden. Sein Umfang, welcher mit den dazu gehörigen Gärten 800,960 römische Palm beträgt, entspricht dem einer gar nicht unansehnlichen Stadt; man behauptet er sei so grofs als Turin.

A.

Die Scala Regia, Sala regia und ducale und Capella Paolina.

Der Haupteingang zu dem sogenannten alten Palaste ist neben der Vorhalle der Peterskirche, bei der Bildsäule Constantins des Grofsen. Paul III. liefs hier zuerst eine Treppe von Antonio da Sangallo hinaufführen, die aber zu dunkel und insbesondere für die Feierlichkeiten, bei welchen die Päpste hier auf dem Tragsessel hinab und hinaufgetragen werden, zu unansehnlich und unbequem schien. Bernini gab ihr daher die geräumigere und bequemere Gestalt, in der man sie gegenwärtig sieht, auf Veranstaltung Alexander VII., dessen Wappen daher hier ober dem Eingange zwischen zwei Figuren der Fama steht.

Scala Regia.

Diese Treppe wird Scala Regia, von dem Saale, zu welchem sie führt, genannt. Auf den beiden ersten Absätzen derselben erhebt sich ein reich mit Stuccaturen geschmücktes Gewölbe, welches von jonischen Säulen mit Capitälen nach Michelagnolo's angeblicher Erfindung getragen wird. Der Raum zu beiden Seiten, zwischen den Säulen und den Wänden, wo jenen Pilaster von derselben Ordnung entgegenstehen, verengt sich nach und nach dergestalt, dafs zuletzt nicht einmal Raum für Eine Person übrig bleibt, und jener gewaltsam hineingeschobene Säulengang die Treppe nur unnöthiger Weise zu verengen scheint. Die Wände des letzten Absatzes sind ebenfalls mit jonischen Pilastern in dem zuvor erwähnten Style verziert,

Sala Regia.

Der grofse Saal, zu dem man hierauf gelangt, führt den Namen Sala Regia, weil in demselben ehemals die königlichen Gesandten von dem Papste Audienz erhielten. Gegenwärtig steht er jederzeit offen, und dient nur zum Vorgemach bei den kirchlichen Functionen in der Sixtinischen Kapelle. Er ward unter Paul III. nach der Angabe des Antonio da Sangallo erbaut, kam aber zufolge der Inschrift unter dem Fenster, dem Eingange der Paulinischen Kapelle gegenüber, erst unter Gregor XIII., 1573 vollkommen zu Stande. Diese lange Verzögerung seiner Vollendung ist den Streitigkeiten und der gegenseitigen Eifersucht der Künstler, die zur Ausschmückung desselben den Auftrag erhielten, zugeschrieben worden. Hierzu ward zuerst Perin del Vaga angestellt. Ihm folgte nach seinem Tode (1547) auf Empfehlung des Michelagnolo Daniel von Volterra. Die hier von diesem Künstler verfertigten Stuccaturen erhielten Beifall, aber nicht seine von ihm angefangenen Gemälde, die nachmals wieder herabgeschlagen worden sind.

Dieser Saal mifst in der Länge 156 und in der Breite 53 Palme. Er trägt einen sehr prächtigen Charakter durch Malereien, Stuccaturen, Vergoldungen und Schmuck von mancherlei Platten des schönsten Marmors und anderen kostbaren Steinen, zeigt aber sowohl in diesen Zieraten als in dem Style der Architektur den Verfall der Kunst.

Das Tonnengewölbe der Decke ist mit Stuccaturen von Perin del Vaga geschmückt, *) die zwar in Hinsicht der Ausführung und Arbeit vortreflich sind, in der Erfindung aber und Anordnung keinen vorzüglichen Geschmack verrathen, indem die in verschiedenen Formen erscheinenden Vertiefungen (Cassettoni) ein plumpes und schwerfälliges Ansehen haben. In der gröfseren derselben bemerkt man vier geflügelte Genien in Kindesgestalt, die einander bei den Händen fassen; und in der Mitte der Decke erscheint das Wappen Pauls III., dessen Namen man hier auch an mehreren Stellen liest. Die über den Bildern an den beiden Wänden, in der Länge des Saals angebrachten Giebel und Gesimse sind mit Vorsprüngen überladen und zum Theil durchbrochen, nach dem gewöhnlichen aber von dem guten Style der Baukunst sich entfernenden Geschmack des Sangallo. Auf diesen Gesimsen sieht man geflügelte Jünglinge und andere nackte Figuren von Stuck, welche, wie die sitzenden Figuren über den Thürbekleidungen, und in den Ecken des Saals von Daniel von Volterra verfertigt sind. Man erkennt in ihnen einen guten, obwohl an das Manierirte gränzenden Styl.

Die Gemälde dieses Saals sind von Künstlern aus den späteren Zeiten des 16ten Jahrhunderts und mehr oder minder mittelmäfsig, daher sie auch hier keine ausführliche Beschreibung vordienen. Einige derselben haben das Aeufserliche von Raphaels Styl, ohne an den Geist dieses grofsen Künstlers zu erinnern. In den meisten aber ist die mifslungene Nachahmung des Michelagnolo zu bemerken, die damals vorherrschend war.

Zu ihren Gegenständen wählte man, in Beziehung auf die Bestimmung des Saals zum Empfang königlicher Gesandter, insbesondere solche Begebenheiten aus der päpstlichen Geschichte, die sich auf die Schenkungen weltlicher Fürsten an den heil. Stuhl, und die Oberherrschaft der Päpste über die weltlichen Mächte, namentlich die Kaiser, beziehen. Sie sind über oder unter den Gemälden durch ausführliche

*) Vasari Vita di Perin del Vaga. T. VII. p. 284.

Inschriften angezeigt, die unter Pius IV. von einer Congregation von Cardinälen und anderen Gelehrten verfaſst worden.

In den kleineren Bildern über den sechs Thüren an den beiden Wänden, in der Länge des Saals, sind folgende Begebenheiten dargestellt.

Ueber dem Eingange von der Scala Regia Gregor IX., welcher den Kaiser Friedrich II. mit dem Bannfluche belegt, von Vasari. Der Gegenstand ist hier, so zu sagen, handgreiflich vorgestellt: indem der Papst, im Begriff, die Kerze zum Zeichen der Excommunication herabzuwerfen, den zu Boden liegenden Kaiser mit Füſsen tritt.

Hierauf vom Beschauer links Luitprand, König der Longobarden, bestätigt der römischen Kirche den von seinem Vorgänger Aribert ertheilten Besitz der Cottischen Alpen, von Orazio Sammachini.

Otto der Groſse gibt dem päpstlichen Stuhle die demselben von Berengarius entrissenen Provinzen zurück, die durch eine goldene Bildsäule angedeutet sind, welche der Kaiser dem Papste Agapitus II. auf den Knien überreicht. Die beiden dabei knieenden Gefangenen sind der besiegte Berengarius und dessen Sohn Adelbert Ein Werk des Marco di Siena.

Carl der Groſse unterzeichnet nach der Besiegung des Desiderius die Bestätigung der Schenkung Pipin's an die römische Kirche, von Taddeo Zucchero.

Peter, König von Arragonien, welcher sein Reich dem Papste als Lehn unterwirft, von Livio Agresti. Der König zieht in den päpstlichen Palast ein; vor ihm trägt ein Edelknabe eine Bildsäule zum Zeichen des dem Papste darzubringenden Reichs.

Pipins Besiegung des Aistulph, Königs der Longobarden, von Sicciolante da Sermoneta. Der Sieger erscheint mit dem Besiegten, als seinem Gefangenen, wie im Triumphzuge. Vor ihm trägt ein Edelknabe eine Bildsäule, welche die Stadt Ravenna, die Hauptstadt des Eparchats, bedeutet, welches Pipin der römischen Kirche schenkte. *)

Die

*) Bei diesem Bilde fehlt die sonst gewöhnliche Inschrift.

Die gröſseren Gemälde an denselben Wänden stellen folgende Gegenstände vor.

Die auf der Rhede von Messina vereinigte Flotte der Spanier, der Venezianer und des Papstes, von Vasari. Darstellung der dreifachen Allianz gegen die Türken unter Paul V. Die personificirten verbündeten Mächte und andere allegorische Figuren auf dem Vorgrunde, sind von Lorenzino da Bologna ausgeführt.

Die Schlacht bei Lepanto, von Vasari. Oben in der Luft ist Christus mit den Aposteln Petrus und Paulus und mehreren Engeln, welche eine Schaar böser Geister, als Sinnbilder der Ungläubigen, in die Flucht treiben, Auf dem Vorgrunde die Religion, welche sich über einem Haufen niedergeworfener Türken erhebt. Die Ausführung der letztgenannten Gruppe ist ebenfalls von Lorenzino da Bologna.

Alexander III., welcher dem Kaiser Friedrich I. die Absolution vom Kirchenbanne auf dem Marcusplatze zu Venedig ertheilt, von Giuseppe Porta, der auch den Namen Salviati von seinem Meister führt. *) Das schmale Bild links vom

---

*) Die Inschrift unter diesem Gemälde hat eine merkwürdige Geschichte. Sie lautet: Alexander Papa III Friderici Primi Imperatoris iram et impetum fugiens abdidit se Venetiis; cognitum et a Senatu perhonorifice susceptum, Othone Imperatoris filio navali prælio a Venetis victo captoque, Fridericus pace facta supplex adorat, fidem et obedientiam pollicitus. Ita Pontifici sua dignitas Venetae Reipublicæ beneficio restituta MCLXXVII. Urban VIII lieſs, im Jahre 1635, wegen seiner, insbesondere durch Gränzstreitigkeiten veranlaſsten Miſshelligkeiten mit den Venezianern, diese für dieselben so rühmlichen Zeilen vertilgen, was von ihnen, deren Gesandte mit denen der Könige der katholischen Welt das Recht behaupteten, in diesem Saale Audienz zu erhalten, so übel empfunden ward, daſs sie sowohl ihre Gesandtschaft von Rom zurückberiefen, als dem päpstlichen Nuncius zu Venedig öffentliches Gehör im Senate verweigerten. Sie machten später bei der Aussöhnung mit dem römischen Hofe die Wiederherstellung jener Inschrift in ihren ehemaligen Zustand zur ausdrücklichen Bedingung eine Forderung, die erst von Urbans VIII Nachfolger Innocenz X., erfüllt ward. S. Nani Stor. Veneta L. X. XI. Uebrigens hat, seit Muratori, die historische Kritik aus dem gänz-

Eingange der Sala Ducale gehört zu derselben Vorstellung. Es ward von Cecchino Salviati angefangen und von seinem Schüler Giuseppe Porta geendigt.

Der Einzug Gregors XI. in Rom bei seiner Zurückkunft von Avignon, von Vasari.

Das Gemälde, rechts vom Eingange der Sixtinischen Kapelle, bezieht sich, wie die beiden an der Wand, der Capella Paolina gegenüber, auf die Pariser Bluthochzeit. Auf dem ersten sieht man den Leichnam des ermordeten Admirals Coligny, der aber hier das Ansehen eines Lebenden hat, auf einer Strafse von Paris hinwegtragen. Das zweite stellt die allgemeine Niedermetzlung der Protestanten in dieser Stadt vor; und auf dem dritten erscheint Carl IX. in der Parlamentsversammlung, um diese That zu rechtfertigen, und die Verurtheilung des Coligny bestätigen zu lassen. Das zuerst genannte dieser Bilder ist von der Hand des Vasari; die beiden andern sind von Schülern dieses Künstlers nach seinen Cartonen ausgeführt. Sie wurden insgesammt, um jene Begebenheit zu verewigen, unter Gregor XIII. verfertigt, der auch zu ihrem Andenken eine Medaille prägen liefs. Dafs man später in Rom diese verrätherische That aus einem andern Gesichtspunkte als jener, vielleicht durch falsche Nachrichten irre geleitete Papst, *) zu betrachten anfing, zeigt ohne Zweifel die Vertilgung der ehemals unter diesen Gemälden stehenden Inschriften, welche im Anfang des vorigen Jahrhunderts erfolgte. **)

---

lichen Stillschweigen gleichzeitiger Geschichtschreiber bewiesen, dafs die ganze hier erwähnte Geschichte, die Seeschlacht, die Gefangennehmung Otto's und die Erniedrigung des Kaisers bei der Absolution eine Fabel sei.

*) Es ist bekannt, dafs Carl IX. in der Parlamentsversammlung zu Paris behauptete, dafs er durch die von ihm befohlene Ermordung der Protestanten nur der Ausführung einer Verschwörnng derselben gegen das Leben der königlichen Familie zuvorgekommen sei.

**) Unter dem einen dieser Bilder stand: Strages Hugonotorum, unter dem andern: Necem Coligni Rex probat, und unter dem

An der Wand des Einganges zur Paulinischen Kapelle sieht man rechts Gregor VII., welcher den Kaiser Heinrich IV. vom Banne losspricht, von Taddeo Zucchero angefangen, und von Federigo Zucchero geendigt. Zur Linken ist die Einnahme von Tunis, von den Truppen Kaiser Carls V., von denselben Malern ausgeführt. Die beiden allegorischen Figuren des Ruhmes und des Sieges sind von der Hand des Taddeo Zucchero.

Sala Ducale.

Von einer andern Thür der Sala Regia, dem Eingange zur Sixtinischen Kapelle gegenüber, gelangt man zu dem Saale, der den Namen Sala Ducale führt, weil er ursprüglich zu den Audienzen bestimmt war, welche die Päpste den Fürsten ertheilten, die in dem römischen Ceremonial Duchi di magior potenza genannt wurden. Gegenwärtig erfolgt in ihm die Feierlichkeit der Fufswaschung am grünen Donnerstage. Er mifst 200 Palm in der Länge, und 50 in der Breite. Ein mit einem Vorhange und einigen Engeln von Stuck, nach Angabe des Bernini, geschmückter Bogen, theilt ihn in zwei Hälften. Die Deckenmalereien sind aus den Zeiten Pius IV. und Pauls IV. Sie bestehen aus Arabesken, Kindern und kleinen historischen Bildern von Paris, Nogari, Raffaellino da Reggio und Lorenzino da Bologna und einigen Landschaften von Matthäus Brill, Cesare Piemontese und Matteo da Siena.

Paulinische Kapelle.

Die Erweiterung der Sala Regia veranlafste die Zerstörung der von Nicolaus V. erbauten Kapelle des heil. Sacraments, die mit Frescogemälden von Angelico da Fiesole geschmückt war. Sie stellten Gegenstände aus dem Leben des Heilandes vor, in denen der Künstler die Bildnisse des erwähnten Papstes, Kaiser Friedrichs III. und anderer bedeutenden Personen damaliger Zeit angebracht hatte. Auf Veranstaltung des bekannten Geschicht-

dritten, wo der todte oder verwundete Coligny weggetragen wird, las man noch zu Keyfslers Zeiten: Caspar Colignius Amiralius accepto vulnere domum defertur. Gregorio XIII. Pontif. Max MDLXXII. S. Keifsler's Reisen. B. I. p. 575.

schreibers Paul Jovius wurden diese Bildnisse für sein zu Como angelegtes Museum erhalten. *)

Die neue Kapelle hat denselben Zweck, nämlich zur Ausstellung des heil. Sacraments am ersten Sonntage des Advents, und zum Grabe des Erlösers in der heiligen Woche zu dienen. Ihr Eingang ist an der Hinterseite der Sala Regia, dem Fenster gegenüber. Sie führt von Paul III., der sie nach Angabe des Antonio da Sangallo aufführen liefs, den Namen Capella Paolina. Ihre Länge mifst ungefähr 128 und die Breite 43 Palm. Sie endigt mit einer Tribune: ihre gewölbte Decke ist reich mit Stuccaturen verziert und die Wände derselben schmücken korinthische Pilaster. Das in ihr der Aufmerksamkeit Würdigste sind die beiden grofsen Frescomalereien des Michelagnolo, welche die Kreuzigung des heil. Petrus und die Bekehrung des heil. Paulus vorstellen. Er verfertigte sie in seinem hohen Alter, sie sind daher unter seinen Werken der Malerkunst die schwächsten; und die Entfernung von dem schönen Styl des Künstlers in der Blüthe seines Lebens ist in ihnen noch auffallender als im jüngsten Gericht. Auch sind sie durch einen Brand, welcher durch die angezündeten Wachskerzen in der Kapelle entstand, sehr unscheinbar geworden und befinden sich noch überdiefs in einem ungünstigen Lichte, insbesondere die Kreuzigung des Apostels Petrus, die an der Wand unter dem einzigen Fenster, welches die Kapelle erleuchtet, gemalt ist. Die übrigen Gemälde, die ebenfalls Gegenstände aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus vorstellen, sind von Lorenzo Sabbattini und Federigo Zucchero. Die Statuen in den vier Ecken der Kapelle sind Werke des Prospero Bresciano.

*) Vasari Vit. di Fra Gio. da Fiesole. T. III. p. 269. Ob die Originale dieser Bildnisse erhalten wurden, oder ob Jovius nach denselben, vor ihrer Zerstörung Copien verfertigen liefs, geht aus den Worten des Vasari nicht deutlich hervor.

C.

Die Sixtinische Kapelle.

Die Sixtinische Kapelle, die diesen Namen von dem Papst Sixtus IV. führt, der sie 1473 nach Angabe des florentinischen Baumeisters Baccio Pintelli erbaute, zeigt mit geringen Ausnahmen nur Gegenstände der aufstrebenden oder vollendeten Kunst der christlichen Welt, und erfordert daher in der Beschreibung Roms eine besonders ausführliche Betrachtung. Sie ist die Hofkapelle des vaticanischen Palastes; und selbst wenn der Papst den Quirinal bewohnt, werden doch hier die Kirchenfunctionen am ersten Sonntage des Advents, und in der heiligen Woche gefeiert. Wurde das Conclave im vaticanischen Palast gehalten, was seit Pius VI. nicht der Fall gewesen ist, so versammelten sich in ihr die Cardinäle zum Scrutinium oder der Stimmensammlung zur Papstwahl.

Zwei Eingänge führen zu dieser Kapelle: der eine, Haupteingang an der Vorderseite, von der Sala Regia, und der andere kleine an der Hinterseite, durch welchen der Papst bei den Kirchenfunctionen einzugehen pflegt, und dahin von seinen Zimmern vermittelst einer geheimen Treppe gelangt. Ihre Architektur zeigt einen einfachen und edlen Styl. Sie bildet ein längliches Viereck von 61 römischen Palm in der Breite und ungefähr 183 in der Länge. Das Hauptgesims erhebt sich in beträchtlicher Höhe über den Fufsboden, und bildet, ausgenommen an der Hinterseite, einen Gang, den ein eisernes Geländer umgiebt. Zwischen diesem Gange und dem Anfange des Deckengewölbes sind, in jeder der beiden Seitenwände, sechs Fenster angebracht, die Leo XII. mit grofsen Scheiben hat versehen lassen, wodurch die hier befindlichen Meisterwerke der Malerkunst besseres Licht als zuvor erhalten haben. An der vorderen Querseite, über dem Haupteingange, sind zwei nur gemalte Fenster. Der Fufsboden ist mit eingelegter Steinarbeit (Opus Alexandrinum) von vorzüglicher Schönheit geschmückt. Das Presbyterium, der hintere und gröfsere Theil der Kapelle,

wo sich der Papst zum Gottesdienste mit den Cardinälen versammelt, ist von dem vordern, ursprünglich für die Laien bestimmten, durch eine Art von Balustrade von weifsem Marmor geschieden. Sie besteht aus acht mit Arabesken und Laubwerk verzierten Pfeilern, vier auf jeder Seite ihres Einganges, die sich auf einem Sockel erheben, und auf denen ein Gesims ruhet. Zwischen den Pfeilern sind metallene Gitter, drei auf jeder Seite der Thür. Die den Gitterabtheilungen entsprechenden Felder des Sockels sind mit Bildwerken geschmückt. Auf zweien derselben ist das Wappen Sixtus IV. von geflügelten Genien gehalten, die übrigen haben Fruchtgewinde, Arabesken und andere Zieraten. Auf dem Gesims stehen acht sehr zierlich gearbeitete Candelaber von weifsem Marmor, die zu den während des Gottesdienstes brennenden Kerzen dienen. Sowohl das Wappen Sixtus IV. als der Styl der Arbeit beurkundet sie, wie die übrigen Marmorarbeiten dieser Kapelle, als Werke aus der Zeit dieses Papstes. Vom Haupteingange rechts erhebt sich an der Wand unweit dem Anfange des Presbyteriums, etwa zehn Fufs über dem Boden, ein Balcon für die päpstlichen Sänger, mit sehr schönen Verzierungen von Bildhauerarbeit, unter denen man ebenfalls das Wappen Sixtus IV. bemerkt.

Der vor der Hinterwand auf einigen Stufen erhöhte Altar ist aus der Zeit Benedicts XIII., und verdient keiner weiteren Aufmerksamkeit. Die Malereien an den Wänden, unter dem oben angeführten Hauptgesims, sind in der Länge durch einen Friefs von weifsem Marmor in zwei Abtheilungen geschieden. An der unteren sieht man zwischen gemalten Pilastern mit Arabesken auf Goldgrund Vorhänge, in denen die Malerei gold- und silberbrocadenen Stoff nachzuahmen suchte. Sie sind mit besonderem Fleifse und Zierlichkeit ausgeführt, und haben bei gleichförmiger Anordnung der Hauptmassen grofse Mannichfaltigkeit in den untergordneten Theilen des Faltenhanges. Auf allen ist das Wappen und der Name Sixtus IV. öfter zu bemerken. *) Ehedem wurden über den-

*) In der Beschreibung des Vaticans von Chattard, Tom. II. pag. 38 werden, wir wissen nicht aus welcher Quelle, diese

selben bei feierlichen Gelegenheiten die berühmten Tapeten Raphaels aufgehängt, wodurch in der Sixtinischen Kapelle die Meisterwerke der beiden gröfsten Maler der neueren Kunst, des Raphael und Michelagnolo vereint, erschienen. Wir gehen nun zur Beschreibung der merkwürdigen Gemälde über, welche diese Kapelle schmücken.

I.

Wandgemälde aus der Zeit Sixtus IV.

In den Gemälden der obern Abtheilung sind, vom Haupteingange links, Gegenstände aus der Geschichte Mosis und rechts Begebenheiten aus dem Leben Christi vorgestellt. Sie sind, wie jene Vorhänge, durch gemalte Pilaster im Geschmack der vorerwähnten von einander geschieden. Sixtus IV. berief zu ihrer Verfertigung mehrere von den damals in vorzüglichem Rufe stehenden Künstlern nach Rom. Sie zeigen mehrere Momente derselben Geschichte auf Einem Bilde, und sind nach dem mit Masaccio herrschend gewordenen Styl der Composition, mit vielen Figuren angefüllt, die, so vortrefflich sie auch von Seiten der individuellen Lebendigkeit sein mögen doch in keiner Beziehung zur Handlung stehen und daher müfsige Zuschauer bilden.

Den Anfang machten ehemals zwei Gemälde an der hinteren Wand, von Pietro Perugino, die Findung Mosis, die Geburt Christi. Zwischen ihnen war auf einem dritten Bilde, von demselben Künstler, die Aufnahme der heiligen Jungfrau, und der Papst Sixtus IV., dieselbe verehrend, vorgestellt. Seitdem aber diese Gemälde herabgeschlagen worden sind, um dem Michelagnolo zur Ausführung des jüngsten Gerichts Raum zu gewähren, beginnt die Folge an den Enden der beiden Seitenwände, zunächst der Hinterseite der Kapelle.

Das erste zur linken wird dem Luca Signorelli zugeschrieben, *) und gehört unter die vorzüglichsten. Es stellt

---

Vorhänge einem unbekannten Maler, Filippo Germisoni zugeschrieben.

*) Vasari (Vita di Luca Signorelli T. IV. p. 343) spricht nicht von diesem Gemälde als von einem Werke dieses Künstlers.

die Begebenheiten des Moses vor auf der Reise nach Aegypten mit seiner Frau Zipora. Auf der Mitte des Bildes ist die Erzählung der heiligen Schrift, wie Gott ihn unterwegens tödten wollte, durch einen Engel dargestellt, der ihm mit bloſsem Schwerte entgegentritt und ihn oben am Kleide faſst. Er ist mit einem zahlreichen Gefolge von Männern und Frauen begleitet. Neben ihm ist sein Sohn. Diesen sieht man, auf dem Vorgrunde, vom Beschauer rechts, von der Zipora beschneiden, während eine andere Frau ihn auf ihrem Schoſse hält, wobei mehrere Männer als Zuschauer versammelt sind. Links auf einem Berge, im Hintergrunde, spielt ein Hirt die Schalmei, wornach einige Andere tanzen.

Das folgende Gemälde ist ein Werk des Sandro Botticelli. Auffallend scheint, daſs die auf demselben vorgestellten Begebenheiten in eine frühere Zeit fallen, als die des zuvorerwähnten Bildes, und es daher, der geschichtlichen Folge angemessener, vor jenem stehen sollte. *) Auf dem Vorgrunde rechts sieht man Moses den Aegypter tödten. Mehr nach dem Hintergrunde vertreibt er die Hirten, die den Töchtern des Jethro nicht erlauben wollten, Wasser zu schöpfen. In der Mitte des Bildes, auf dem Vorgrunde, tränkt er aus einem Brunnen die Schafe der Töchter des Jethro. Links st Moses, seinen Stab in der Hand, mit einem Gefolge von mehreren Personen, wodurch vermuthlich seine Wanderung s Midian nach Aegypten angedeutet ist. Im Hintergrunde

---

Er scheint zwei Gegenstände auf dem letzten Bilde dieser Wand, als zwei verschiedene Gemälde zu bezeichnen, indem er sagt: Chiamato poi (L. Signorelli) dal detto Papa Sisto a lavorare nella capella del Palazzo a concorrenza di tanti pittori, dipinse in quella due Storie, che fra tante son tenute le migliori. L'una è il testamento di Mosè al popolo Ebreo nell' avere veduto la terra di promissione, e l'altra la morte sua.

Dopo condotto (Bartholomeo della Gatta) in Roma lavorò una Storia nella Cappella di Papa Sisto IV. in compagnia di Luca di Cortona e Pietro Perugino. (Vas. Vit. di D. Bartol. ella Gatta. T. IV. p. 138.)

*) Die auf jenem Bilde vorgestellten Begebenheiten sind aus dem ersten, und die auf diesem aus dem zweiten, dritten und dreizehnten Kapitel des zweiten Buchs Mose genommen.

rechts, auf einem Berge, ist derselbe, sich die Schuhe ausziehend, und dann in einer andern Figur, knieend vor Gott im feurigen Busche vorgestellt.

Der Gegenstand des dritten Bildes, welches Cosimo Roselli verfertigte, ist der Untergang Pharao's im rothen Meere. Vor einer Stadt rechts im Hintergrunde sieht man den König Pharao auf einem Throne sitzend, mit einigen Personen umgeben, mit denen er sich über das Vorhaben, den Israeliten nachzusetzen, zu berathen scheint. Auf dem Vorgrunde, vom Beschauer rechts, die mit den Wellen des Meeres kämpfenden Krieger Pharao's, über denen sich ein Ungewitter erhebt, und am Ufer links Moses mit dem Heere der Israeliten, worunter man, auf dem Vorgrunde, Mirjam seine Schwester bemerkt, welche knieend, mit Begleitung der Zither, das Lob des Herrn singt.

Das vierte dieser Gemälde, welches die mit der Gesetzgebung verbundenen Begebenheiten vorstellt, ist ebenfalls von Cosimo Roselli. Mitten auf dem Bilde erhebt sich im Hintergrunde der Berg Sinai, auf welchem Moses knieend die Gesetztafeln von Gott empfängt, der vor ihm in einer Glorie von Engeln erscheint. Auf dem Vorgrunde links zeigt er sie dem Volke, und auf der Mitte des Bildes zerbricht er dieselben beim Anblick der Anbetung des goldenen Kalbes. Auf der Höhe gegen den Hintergrund sieht man rechts die Strafe der Israeliten wegen ihrer Abgötterei und links das Lager derselben. Die Figuren des Moses sind auf diesem Gemälde jederzeit von einem Jünglinge im blauen Gewande begleitet, der vermuthlich den Josua vorstellt.

Es folgt die Bestrafung der Rotte Korah, Dathan und Abiram, und der Söhne Aaron's, die mit Feuer getödtet wurden, weil sie unberufener Weise opferten, von Sandro Botticelli. Diese verschiedenen Begebenheiten sind wahrscheinlich defswegen hier auf Einem Bilde vereinigt, weil in beiden die Strafe Gottes wegen des Eingriffs in die priesterliche Gewalt erscheint. Moses steht auf dem Vorgrunde, in der Mitte des Bildes, vor dem Altare. Er richtet das Haupt zum Himmel empor, erhebt mit der Rechten seinen Stab, und scheint die Rache Gottes auf den Frevel herab-

zurufen. Die Söhne Aarons stürzten zu Boden, wie vom Blitze getroffen, und die Rauchfässer entfallen ihren Händen. Hinter dem Moses, Aaron in hoher priesterlicher Kleidung, das Rauchfafs schwenkend. Auf dem Vorgrunde rechts, die Aufrührer, welche den Moses mit Steinen bedrohen. Links öffnet sich die Erde, um den Korah und seine Rotte zu verschlingen, wozu Moses mit emporgehobener Hand den Himmel anzurufen scheint. Gegen den Hintergrund hat der Maler in der Mitte des Bildes einen römischen Triumphbogen, und rechts die Ruinen eines antiken Gebäudes mit Säulen angebracht.

Das letzte Bild an derselben Wand, welches die letzten Begebenheiten aus dem Leben Mosis vorstellt, wird für ein Werk des Luca Signorelli erklärt. Auf dem Vorgrunde, zur Rechten, liest Moses den unmittelbar vor seinem Tode gedichteten Lobgesang den Kindern Israel vor, und zur Linken übergiebt er seinen Stab dem vor ihm knieenden Josua. In der Mitte des Hintergrundes zeigt ihm, von dem Berge Nebo, ein Engel das gelobte Land, und darunter ist derselbe, als vom Berge herabsteigend vorgestellt. Auf der Höhe links in der Ferne, erscheinen einige Figuren um seinen Leichnam versammelt; eine Vorstellung, die sich vermuthlich auf irgend eine Legende bezieht, da nach der heiligen Schrift Moses von Gott bestattet ward, und der Ort des Grabes unbekannt blieb.

Noch gehört zu derselben Folge das Gemälde vom Haupteingange links, welches den Streit des Engels Michael über Moses Leichnam vorstellt, wovon St. Juda in seiner Epistel spricht. Es ist ein mittelmäfsiges Werk, welches ursprünglich Cecchino Salviati verfertigte, darauf aber, nachdem es durch das Herunterfallen eines Architravs sehr gelitten hatte, unter Gregor XIII. von Matteo Leccio neu gemalt ward. *)

Wir betrachten nun die jenen gegenüberstehenden Bilder in derselben Folge. Das erste ist ein gutes Werk von Pietro Perugino. Auf dem Vorgrunde, in der Mitte, ist die Taufe Christi vorgestellt. Ueber dem Heilande erscheint der heilige Geist, in Gestalt der Taube, und darüber Gott Vater

*) Chattard Descriz. del Vaticano. T. II. p. 56.

mit Engeln umgeben: zu beiden Seiten eine zahlreiche Menge von Zuschauern. Im Hintergrunde rechts Christus, der vom Berge herab dem Volke predigt, und links, ebenfalls auf einer Anhöhe, die Predigt Johannes des Täufers. Mehr in der Ferne die Stadt Jerusalem.

Es folgt die Versuchung Christi, von Sandro Botticelli. Im Hintergrunde erscheint in der Mitte des Bildes Christus mit dem Versucher auf der Zinne des Tempels. Rechts der Teufel, der, vor dem Heilande, hinab vom Felsen stürzt, während sich um den Letztern Engel, ihm zu dienen, versammeln. Links abermals der Teufel, in Gestalt eines Mannes in einem schwarzen über das Haupt gezogenen Mantel. Er zeigt dem Erlöser einige auf dem Boden liegende Steine, und scheint dadurch die Worte auszudrücken: „bist du Gottes Sohn, so mach, dafs diese Steine Brod werden.“ Darunter, am Fufse des Berges, erscheint Christus abermals von Engeln begleitet. Auf dem Vorgrunde, in der Mitte des Bildes, vor dem Tempel der Hohepriester, dem ein weifsgekleideter Opferdiener eine Schale darreicht; und zu beiden Seiten eine zahlreiche Volksversammlung. Vor dieser Opferhandlung und den damit in Verbindung stehenden Figuren verschwindet fast gänzlich der im Hintergrund gestellte Hauptgegenstand.

Das zunächst folgende Bild von Domenico Ghirlandajo verdient vorzügliche Aufmerksamkeit. Mitten auf dem Vorgrunde sind die heiligen Petrus und Andreas, nach ihrer Berufung zum Apostelamte, vor Christo knieend, vorgestellt. Beide Apostel sind schön, und haben einen vortrefflichen Ausdruck der Demuth; weit minder gelungen dagegen ist der Charakter des Heilandes. In den zahlreichen Figuren zu beiden Seiten der Hauptgruppe erkennt man schöne, charaktervolle Köpfe, die vermuthlich Bildnisse sind, aber keine Beziehung zu der dargestellten Begebenheit haben. Im Hintergrunde, wo sich die Aussicht auf den von Gebirgen begränzten See eröffnet, sieht man, vom Beschauer links, die Berufung der heiligen Petrus und Andreas, die im Fischzuge begriffen sind, und rechts, in Begleitung derselben Apostel, den Heiland, der den heiligen Jacobus und Johannes, die

auf dem See in einem Schiffe erscheinen, ebenfalls ihm zu folgen einladet.

Man sieht darauf ein Gemälde von Cosimo Roselli, das zur Linken Christi Bergpredigt, und zur Rechten den Heiland, welcher den Aussätzigen heilt, vorstellt. Die Landschaft im Hintergrunde ist, nach dem Zeugniſs des Vasari,*) von dem Schüler des genannten Künstlers, Piero da Cosimo, gemalt.

Das darauf folgende Bild, welches Pietro Perugino mit Beihülfe des Bartolomeo della Gatta verfertigte,**) gehört ebenfalls unter die vorzüglicheren dieser Gemälde. Der Gegenstand ist Christus, der dem heiligen Petrus die Schlüssel übergiebt. Die Apostel zeigen den Ausdruck der Ergebung in den Willen ihres göttlichen Meisters bei der so bedeutenden Auszeichnung, die einem aus ihrer Mitte widerfuhr. Einige Zuschauer, an beiden Enden des Bildes, im Costüm der Zeit des Künstlers, scheinen nur zur Ausfüllung des Raumes zu dienen. Auch die zahlreichen Figuren im Hintergrunde, unter denen man links eine Gruppe von Kriegern bemerkt, sind nur als Nebengegenstände zu betrachten, die mit der dargestellten Begebenheit in keiner Beziehung stehen. Mehr in der Ferne hebt sich, zwischen zwei Triumphbögen, ein Tempel empor, der den Tempel des Salomo bedeuten soll; zur Anspielung auf die Erbauung dieser Kapelle von dem Papst Sixtus IV., welcher hier durch Inschriften nicht allein mit dem Salomo verglichen, sondern in Hinsicht der Religion noch über denselben erhoben wird. Man liest auf dem einen jener Triumphbögen, dem Tempel zur Rechten: Immensum Salomon. Templum. Tu hoc Quarte sacrasti, und auf dem andern: Sixte opibus dispar. religione prior.

Es folgt das Abendmahl Christi, von Cosimo Roselli. Auch hier sind an jedem Ende des Bildes zwei stehende Männer, im Costüm des fünfzehnten Jahrhunderts, nur als Zuschauer zu bemerken. Die Scene der Handlung ist eine

---

*) Vita di Cosimo Roselli, edizione Sannese. T. IV. p. 122.

**) Vasari Vita di Pietro Perugino edi. San. T. IV. p. 290.

von Pfeilern getragene Halle, welche die Aussicht in die Ferne eröffnet, wo der Heiland am Oelberge, seine Gefangennehmung und Kreuzigung erscheint. *)

Das Gemälde von der Auferstehung Christi, an der Wand des Haupteinganges, demselben zur Rechten, war ursprünglich von Domenico Ghirlandajo verfertigt, wurde aber, nachdem es durch denselben Unfall gelitten hatte, der das oben erwähnte Bild vom Streite über den Leichnam des Moses betraf, unter Gregor XIII. von Arrigo Fiamingo erneuert. Es zeigt in seinem gegenwärtigen Zustande nichts von dem Styl des Ghirlandajo, und verdient keine besondere Aufmerksamkeit.

Unter dem Deckengewölbe zwischen den Fenstern erscheinen in gemalten Nischen 28 stehende Figuren heiliger Päpste von der Hand des Sandro Botticelli. **) Der Name derselben ist, wie die Jahrzahl des Antritts ihrer Regierung und ihres Todes durch Inschriften unter den Gemälden angezeigt, die wegen ihrer bedeutenden Höhe und ungünstigen Beleuchtung nicht ohne Schwierigkeit zu betrachten sind.

Auch die übrigen zuvor erwähnten Bilder, aus der Zeit Sixtus IV., würden vielleicht anderswo einen vortheilhafteren Eindruck als hier gewähren, wo sie, wegen der Kleinheit der Figuren, im Verhältnifs der Gröfse der Kapelle und der Entfernung, von der sie gesehen werden, sich dem Auge zu sehr verlieren. Und um so nachtheiliger wird ihnen dadurch die Nachbarschaft der kolossalen Gestalten des Michelagnolo, in deren Vergleich sie, bei übrigens bedeutenden Schönheiten, in kleinlichem Style, und mangelhaft im sinnlichen Effect erscheinen, der durch Licht- und Schattenmassen und kräftige Rundung und Modellirung in der Malerei hervorgebracht wird. Die von der Hand des Cosimo Roselli dürften unter allen die schwächsten sein, ungeachtet sie nach einer von Vasari angeführten Sage ***) durch

*) In des Taja Descrizione del Palazzo Vaticano wird angeführt dafs dieses Bild zweimal ausgebessert ward, und das letztemal um das Jahr 1750.

**) Vasari Vita di Sandro Botticelli.

***) Vita di Cosimo Roselli.

häufig angebrachtes Gold und schöne Farben den vorzüglichen Beifall des Papstes Siytus IV. erhielten, welcher darauf auch die übrigen Maler genöthigt haben soll, ihren Gemälden diese Zierden so verschwenderisch, wie Cosimo zu ertheilen. Gewifs ist, dafs die zu wenig sparsame Anwendung des Goldes, womit in mehreren dieser Gemälde nicht nur Zieraten der Gewänder, sondern auch die Lichter derselben aufgehöht sind, keine vortheilhafte Wirkung gewährt.

II.

Gemälde des Michelagnolo Bonarroti.

Allgemeiner Inhalt der Bilder Michelagnolo's.

Die Gemälde des Michelagnolo Bonarroti, die vorzüglichsten Gegenstände der Sixtinischen Kapelle, welche ihre ganze Decke und hintere Wand erfüllen, sind, in ihrer Vereinigung, als ein grofses in sich beschlossenes Gedicht zu betrachten. Sie zeigen die Schicksale der Welt und des Menschen, und dessen durch die heilige Schrift geoffenbarte Verhältnisse zu Gott, in einer Folge von Bildern, die, wenn nicht für die Anschauung, doch für die Idee ein vollendetes Ganzes, und einen geistigen Zusammenhang bilden. Ihre Gegenstände sind: die Schöpfung der Welt und des Menschen. Der Sündenfall mit seinen Folgen; nämlich die Vertreibung aus dem Paradiese, als dem Verluste der ursprünglichen Glückseligkeit, und die Sündfluth, die wegen des sittlichen Verderbens, fast gänzliche Vertilgung des ersten Menschengeschlechts nebst den damit in Verbindung stehenden Begebenheiten. Die Beispiele wunderbarer Errettung des auserwählten Volks. Die Annäherung der Zeit der Erlösung durch die Darstellung der Vorfahren des Heilandes, und der Propheten und Sibyllen *), die seine zukünftige Erschei-

*) Dafs auch die Sibyllen den Heiland verkündeten, ist keinesweges Lehre der katholischen Kirche, sondern nur eine schon von Kirchenvätern angenommene und dann im Mittelalter herrschend gewordene Sage, welche in den italienischen Kirchen die häufige Darstellung jener heidnischen Prophetinnen, und auch öfter, wie hier, neben den Propheten des alten Testaments veranlafste.

nung der Welt verkündeten; und zuletzt das Weltgericht, die Aufnahme der Frommen zum ewigen Leben und die Verstofsung der Gottlosen in den ewigen Tod des Geistes. Zum Gegenstück und in Beziehung auf diesen Gegenstand hatte Michelagnolo von Clemens VII. mit der Ausführung dieses Werks den Auftrag erhalten, an der demselben entgegenstehenden Wand des Haupteingangs den ursprünglichen Abfall von Gott in dem Sturz des Lucifer, und der an seiner Empörung Theil genommenen Engel vorzustellen. Aber dieses Gemälde kam nicht zur Ausführung, obgleich der Künstler bereits mehrere Skizzen dazu verfertigt hatte. *)

a. Deckengemälde. Geschichte der Entstehung derselben.

Die Deckengemälde wurden unter Julius II. ausgeführt, der durch dieselben dieser von seinem Oheime Sixtus IV. erbauten Kapelle eine neue Zierde ertheilen wollte. Merkwürdig ist, dafs, wie man behauptet, Bramante und andere Gegner des Künstlers den Papst bewogen, ihm den Auftrag zu diesem Werke zu ertheilen, weil sie glaubten, dafs ihm eine Arbeit der Frescomalerei, die er zuvor nie ausgeübt hatte, nothwendig mifslingen werde. **) Auch schien er selbst, dessen

---

*) Nach Vasari Vit. di Michelagnolo T. I. p. 119 wurde eine dieser Skizzen von einem ungenannten sicilianischen Maler, dessen sich Michelagnolo einige Zeit zum Farbenreiben bediente, in der Kirche S. Trinità de' Monti schlecht in Fresco ausgeführt. Dieses Gemälde, welches sich in der Capella di S. Gregorio, im Querschiffe rechts, der genannten Kirche befand, ist aber bereits vor der Verwüstung derselben zur Zeit der französischen Revolution zu Grund gegangen. S. Titi Descrizione delle Pitture, Sculture, ed Architetture, esposte al publico in Roma.

**) S. Vasari Vit. di Michelagnolo T. X. p. 74 und Condivi p. 23. defsgleichen Varchi, Orazione funerale di Michelagnolo p. 20. Zu bemerken ist jedoch, dafs sich Vasari an einem andern Orte (Vita di Giul. ed Anton. da S. Gallo T. V. p. 200) hinsichtlich jener Behauptung zu widersprechen scheint, indem er den Giuliano da San Gallo als denjenigen nennt, der dem Papste den Michelagnolo zur Ausmahlung der Sixtinischen Kapelle vorschlug. Giuliano aber gehört nicht zu den Feinden des Bonarroti, unter denen er von Fiorillo (Geschichte der

vornehmste Beschäftigung zuvor die Bildhauerkunst gewesen war, davon überzeugt zu sein, und suchte daher den Auftrag nachdrücklich von sich abzulehnen. Aber der Pabst, dessen stolzer und hartnäckiger Geist durch Widerspruch nur um so mehr zum Durchsetzen seines Willens gereizt zu werden pflegte, beharrte so fest auf seinem Sinne, dafs der Künstler zuletzt genöthigt ward, ihm zu willfahren, und das Werk zu unternehmen, dem er unter seinen Arbeiten die Unsterblichkeit am meisten verdankt.

Demnach begab er sich an die Ausarbeitung der Cartone, und berief einige Maler aus Florenz nach Rom, sowohl um ihm Beihülfe zu leisten, als um von ihnen einige Anweisung in der ihm unbekannten Behandlung der Frescomalerei zu erhalten. Aber die Versuche dieser Künstler *) in der Ausführung der Gemälde, nach seinen Cartonen waren so weit entfernt, seinen Forderungen zu entsprechen, dafs er sie nicht mehr vor sich lassen wollte, alles was sie gemalt hatten wieder herunter schlagen liefs, und das ganze Werk allein auszuführen beschlofs. Eben so wenig war das schwebende mit Stricken befestigte Gerüste nach seinem Sinne gewesen, welches ihm nach der Angabe des Bramante, der dazu von dem Papste den Auftrag erhielt, verfertigt werden sollte. Er verwarf es wegen der Schwierigkeit, oder vielmehr Unmöglichkeit, die zur Befestigung der Stricke nothwendigen Löcher in der Wand, nach Hinwegnahme desselben, wieder auszufüllen, und liefs, nach seiner eigenen Angabe, ein Gerüst aufführen, welches durch empor stehende Balken auf dem Bo-

---

Malerei T. I. p. 351) fälschlich angeführt wird, sondern erscheint vielmehr jederzeit im guten Vernehmen mit demselben. Er empfahl ihn dem Papste zur Verfertigung seines Grabmals, und seiner ihm in Bologna zu errichtenden Bildsäule von Bronze. Auch werden wir weiter unten sehen, dafs er demselben, bei einem Unfalle, der seinen Malereien in der Sixtinischen Kapelle während der Arbeit widerfuhr, mit Rath und Beistand an die Hand ging.

**) Unter diesen Künstlern befanden sich: Granaccio, Giulio Bugiardini, Jacopo di Sandro, Indaco vecchio, und Aristotile. Vasari Vit. di Michelag. T. X. p. 77.

Boden ruhte. Nachdem er bereits mehrere Bilder vollendet hatte, erzeugte sich auf ihnen ein so starker Ausschlag, dafs, wie Condivi sagt, die Figuren kaum mehr zu erkennen waren, worüber der Künstler in solche Verzweiflung gerieth, dafs er die Arbeit aufzugeben beschlofs, und den Papst um Erlaubnifs bat, die Ausführung eines Werks zu unterlassen, das aufser seiner Sphäre liege, und ihm daher durchaus nicht gelingen wolle. Aber Giuliano da S. Gallo, den der Papst gesendet hatte, um den Schaden zu besichtigen, erfüllte ihn mit neuem Muthe, indem er ihm die Mittel lehrte, die Gemälde von dem Ausschlage zu reinigen.

Die Ungeduld des Papstes, die Arbeit in Augenschein zu nehmen, war so grofs, dafs er ihre Vollendung nicht erwarten konnte, sondern als die Gemälde nur zur Hälfte fertig waren, das Gerüst wegnehmen liefs. Da dieselben, der Erwartung des Bramante zuwider, ausnehmenden Beifall erhielten, so soll dieser nun den Papst vergebens zu überreden gesucht haben, die Ausführung der andern Hälfte dem Raphael zu übertragen. Die sämmtlichen Deckengemälde dieses so weitläuftigen Werks, von fast unzähligen Figuren, wurde nach dem einstimmigen Zeugnifs des Vasari, Condivi und Varchi *) in zweiundzwanzig Monaten vollendet, wobei der Künstler alle Beihülfe dergestalt verschmähte, dafs er sich sogar mit eigener Hand die dazu nöthigen Farben rieb. Die fast unglaubliche Kürze dieses Zeitraums einigermafsen begreiflich zu finden, ist man auf jeden Fall zu der Annahme genöthigt, dafs der Künstler vor Ausführung der Gemälde die sämmtlichen Cartone verfertigte, und die auf dieselben verwendete Zeit in jener Angabe nicht einbegriffen sey.

Michelagnolo wollte diesen Gemälden noch auf dem Trocknen, mit Wasserfarben, die letzte Vollendung geben, und den Gewändern, nach dem Beispiele der ältern Meister, einige Zieraten mit Gold ertheilen, ward aber daran durch die ungestüme Ungeduld des Papstes verhindert, denn da dieser sogar die Drohung ausstiefs, ihn vom Gerüste herabwer-

*) Vasari L. c. Condivi Vita di Michelagnolo, Varchi, Orazione funerale. p. 20.

fen zu lassen, wenn er das Werk nicht fördern würde; so wollte er denn doch lieber seine Gemälde einigermaſsen unvollendet lassen, als seine Person einer solchen Gefahr aussetzen, und zeigte nach Hinwegnahme des Gerüstes sie sämmtlich aufgedeckt am nächsten Allerheiligenfeste zu allgemeiner Bewunderung. *) Der Papst verlangte nun von

---

**) Vasari nennt das Allerheiligenfest als den Tag, an welchem zuerst diese ganze Folge von Gemälden vor den Augen des Publicums erschienen, aber ohne Angabe des Jahres, welches schwer genau zu bestimmen seyn möchte. Dem erwähnten Schriftsteller zufolge kam Michelagnolo nach Vollendung der bronzenen Statue Julius II. zu Bologna nach Rom, wo er sodann den Auftrag zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle erhielt. Nach dem von Fea (Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino etc. Roma 1822. p. 25) angeführten Sigismondo Tizio Hist. Senens. ward jene Statue im December des Jahres 1507 dem Publicum aufgedeckt, und folglich wäre also, nach jener Angabe des Vasari, Michelagnolo's Ankunft in Rom um den Anfang des Jahres 1508 zu setzen. Hingegen erwähnt Albertino (Franc. de Albertinis Mirab. Romae lib. 3. S. Fea in der angeführten Schrift pag. 27) in den an Julius II. gerichteten Worten, unter dem Datum des 3. Junis 1509, Gemälde des Michelagnolo in der Capella Sistina, als bereits vollendete Werke; und wenn sie also zu dieser Zeit schon fertig waren, so müſste nothwendig der Künstler ihre Ausführung früher begonnen haben, als aus den Zeugnissen des Vasari und Tizio folgen würde; selbst wenn man annehmen will, daſs nur die eine Hälfte, die von dem Künstler nach dem Verlangen des Papstes sogleich nach ihrer Vollendung aufgedeckt ward; darunter verstanden sei, da die Cartone des sämmtlichen Werks, die, wenn der angegebene Zeitraum zur Ausführung desselben für möglich gehalten werden soll, nicht unbedeutende Zeit erforderte.

Roscoe, der im Uebrigen dem Vasari zu folgen scheint, setzt die Vollendung dieser Werke des Michelagnolo in das Jahr 1512. Diese Zeitbestimmung gründet sich wohl nicht auf historische Urkunden; und Roscoe folgte in derselben vermuthlich nur dem Richardson; aber doch wäre sie kein so auffallender Widerspruch gegen den Bericht des Vasari, als Fea (s. d. angeführte Schrift p. 29) behauptet. Wenn der Künstler die Arbeit mit dem Anfange des Jahres 1508 begann, und dieselbe binnen zweiundzwanzig Monaten vollendete, so muſsten aller-

ihm, ihnen, seiner eigenen Absicht gemäfs, noch die letzte Vollendung, und insbesondere jene goldene Zieraten zu ertheilen. Da er aber nicht gesonnen war, defswegen das Gerüst von Neuem errichten zu lassen, so suchte er dem Papste die Sache auszureden, und was insbesondere das Gold betraf, so wendete er gegen ihn ein, dafs die von ihm hier gemalten Figuren heilige Männer vorstellten, die Reichthum und Pracht verschmäht, und daher kein Gold auf den Kleidern getragen hätten. Doch dürften, nach unserer Meinung, einige mit Gold aufgesetzte Säume und Stickereien, vornehmlich an den Bekleidungen der Propheten und Sibyllen, diesen hohen Gestalten, nicht ungünstig gewesen seyn, und das feierliche Ansehen derselben noch erhöht haben. Uebrigens aber scheint uns, dafs eine noch fleifsigere Ausführung, bei der grofsen Entfernung, in der diese Gemälde gesehen werden, überflüssig gewesen sein würde. Der Künstler erhielt für das ganze Werk eine Belohnung von 15,000 Ducati.

Architektonische Eintheilung der Deckengemälde.

Wir gehen nun zur Beschreibung der Bilder über, und betrachten zuerst ihre architektonische Eintheilung. Das Deckengewölbe hat sechs Lunetten an jeder Seite der Länge, und zwei an jeder Querseite. Die über demselben sich erhebenden Bögen sind spitz, ausgenommen an den Ecken, wo zwei Bögen zusammenlaufen. Darüber läuft um und um ein gemaltes Gesims, welches den mittlern Raum der Decke begränzt. Die Malerei hat das Auge zu täuschen und dem vorwärts gehenden Gewölbe das Ansehen eines senkrechten Baues zu geben ge-

dings die Gemälde mit Anfang des November 1509 fertig sein. Allein der von Vasari und Condivi bestimmte Zeitraum ihrer Vollendung kann sich, wenn er nicht eine physische Unmöglichkeit enthalten soll, nur auf die Gemälde, mit Ausnahme der früher verfertigten Cartone beziehen; und man kann füglich annehmen, dafs diese dem Künstler wenigstens die Hälfte der Zeit als ihre Ausführung in Fresco kostete. Wenn daher Michelagnolo das Unternehmen überhaupt, die Verfertigung der Cartone einbegriffen, erst mit dem Anfange des Jahres 1508 begann, so scheint die Vollendung nicht früher als gegen das Ende des Jahres 1510 angenommen werden zu können.

sucht. An dem erwähnten Gesims sind, an jeder Widerlage zwischen den Bögen zwei hervorspringende Pfeiler, jeder mit zwei Knabenfiguren geschmückt, die als Telamonen ihr Gesims unterstützen, und wie die sämmtliche Architektur die Farbe weifsen Marmors zeigen. Zwischen den gedachten Pfeilern erheben sich die Sitze der Propheten und Sibyllen, die dadurch, wie auf Marmorstühlen ruhend, erscheinen. Unter jeder Figur derselben ist ihr Name auf einer gemalten weifsen Tafel angezeigt, die ein in natürlicher Farbe gemalter Knabe auf dem Haupte trägt. Doch ist an den Querseiten des Gewölbes die Tafel mit der Inschrift ohne diese Knabenfiguren angebracht. Ueber dem Haupteingange sieht man unter der Inschrifttafel das Wappen Sixtus IV.

Die Lunetten und Spitzbögen begreifen die Bilder der Vorfahren des Erlösers. Die Felder, welche in den vier Ecken durch zwei zusammenlaufende Bögen gebildet werden, zeigen die Gemälde, welche sich auf die Errettung des jüdischen Volks beziehen. In jedem Zwickel, zwischen den erwähnten Pfeilern des gemalten Gesimses, und den Spitzbögen sind zwei nackte männliche Figuren in Bronzefarbe, als architektonische Zierathen gemahlt, und zwischen ihnen bemerkt man jederzeit einen ebenfalls gemalten Widderkopf, der jenes Gesims mit den Spitzen der Bögen verbindet.

Auf dem Gesims der vorspringenden Pfeiler erheben sich Postamente, auf denen sitzend nackte männliche Figuren in natürlicher Farbe erscheinen, die vortrefflich gezeichnet sind und grofse Mannichfaltigkeit sowohl in den Stellungen als im Charakter zeigen. Die Eichenlaubgewinde, die man bei einigen derselben bemerkt, deuten, nach Vasari, auf das Wappen Julius II. So schön sie an sich selbst sind, so dürften sie doch vielleicht hier als überflüssig und sogar störend für die bedeutenderen Gegenstände betrachtet werden, indem sie als blofse Zieraten zu sehr den Blick auf sich ziehen. Die vorletzte dieser Figuren, gegen den Haupteingang rechts, ist bis auf den Kopf verloren gegangen, und überweifst. Zwischen je zwei und zwei derselben sind runde, in Bronzefarbe gemalte Schilde mit Reliefs zu bemerken, deren Gegenstände sich wegen der Kleinheit der Figuren, die noch

überdem durch die Zeit gelitten haben, von unten nicht genau erkennen lassen. Sie stellen, dem Vasari zufolge, Begebenheiten aus den Büchern der Könige vor. *)

Der mittlere, durch jenes gemalte Gesims eingeschlossene Raum der Decke ist durch Rahme, in Farbe des weifsen Marmors, in neun Bilder abgetheilt. Ein gröfseres erscheint jederzeit zwischen zwei kleineren, deren Breite zu beiden Seiten durch die zuvor erwähnten nackten Figuren und Schilde geschmälert wird. Ihre Gegenstände beziehen sich auf die Schöpfung und die Geschichte des ersten Menschengeschlechts. Wir betrachten sie in ihrer historischen Folge, die an der Hinterseite der Kapelle beginnt.

Schöpfung und Urgeschichte der Menschheit.

Die Scheidung des Lichts von der Finsternifs; der erste zum sichtbaren Dasein nothwendige Moment der Schöpfung. Der ewige Vater ist aufwärtsschauend vorgestellt, indem er mit mächtig emporgehobener Hand das Dunkel des Chaos zertheilt, wodurch sich der Schein des Lichts offenbart.

Die Schöpfung der Sonne und des Mondes, durch welche die Erde das Licht, unmittelbar und im Reflex, erhält. Der ewige Vater ist schwebend mit mächtiger Kraft, in Begleitung von Engeln vorgestellt. **) Er ruft beide Himmelskörper in's Dasein, indem er mit den Händen ihnen den Ort anweist, wo sie auf sein göttliches Wort erscheinen. Vortrefflich versinnlichte so der Künstler die Allmacht des unmittel-

---

*) Condivi (Vit. di Michelagnolo p. 27) nennt sie: varie storie, tutte approposito però alla principale. „Verschiedene Geschichten, jedoch alle angemessen dem Hauptgegenstande.“ Es scheint nicht klar, ob mit dem letzteren unbestimmten Ausdrucke das alte Testament überhaupt verstanden werden soll, dessen bedeutendste Momente der Künstler in dieser Kapelle vorstellte, oder nur die gröfseren Bilder der Schöpfung und des ersten Menschengeschlechts, bei denen sich die erwähnten gemalten Reliefs befinden.

**) Condivi sagt, dafs einer derselben das Gesicht aus Furcht vor dem Monde durch den Schöpfer verbirgt. Wir vermögen aber diesen Gedanken, den Richardson kindisch nennt, in keinem dieser Engel zu erkennen.

bar zur That werdenden göttlichen Willens im Gegensatz des menschlichen Hervorbringens, das nur durch materielle Kraft und Berührung sinnlich zu wirken vermag, keinen Stoff erzeugt und nur die Form verändert. Die Schöpfung der Pflanzen ist auf demselben Bilde, durch eine andere schwebende, von hinten erscheinende Figur Gottes angedeutet, welche die Kräuter hervorbringende Erde segnet. Sie ist zwar minder bedeutend als jene, aber in Hinsicht der Zeichnung und der Grofsheit des Styls nicht minder ausgezeichnet. Vorzügliche Aufmerksamkeit verdienen die schönen fliegenden Gewänder beider Figuren, und ihre meisterhaften Verkürzungen; insbesondere der ganz aus dem Bilde hervortretende rechte Arm des Schöpfers der Sonne und des Mondes.

Gott mit emporgehobenen Händen schwebend über dem Wasser, nebst drei kleinen Engeln, die sein grofses fliegendes Gewand umgiebt. Obgleich, nach der Zeitfolge der heiligen Schrift man in dieser Vorstellung die Bevölkerung des Wassers mit lebenden Geschöpfen vermuthen sollte, so glauben wir doch mit Vasari hier den für dieses Element bedeutenderen Moment, den der Scheidung desselben von der Erde vorgestellt zu sehen, welcher der auf dem vorigen Bilde gezeigten Schöpfung der Himmelslichter und der Pflanzen vorausging.

Die Schöpfung Adams. Der gewählte Moment ist die geistige Belebung des Menschen, welche, nach der heiligen Schrift, auf die materielle Bildung desselben aus einem Erdenklos folgte. Treffender konnte wohl dieser Gegenstand nicht versinnlicht werden, als in dieser Darstellung des Künstlers, in welcher Gott den Menschen durch wechselseitige Berührung der Fingerspitzen, gleichsam durch den elektrischen Funken der von ihm ausgehenden Kraft belebt. *) Durch

*) Weder Vasari noch Condivi, obgleich beide Zeitgenossen des Künstlers, haben seinen Gedanken hier begriffen, und von ihrer unrichtigen Erklärung der Figur des Schöpfers scheint die Anschauung keinen Zweifel übrig zu lassen. Vasari (Vita di Michelagnolo T. X. p. 84) sagt von dieser Figur: con un braccio cigne alcuni putti, (der Schöpfer hat nur um den einen dieser Engel in Kindergestalt den linken Arm geschlungen)

buchstäbliche Befolgung der Worte der Bibel, „und er blies ihm einen lebendigen Odem in die Nase," würde in der bildenden Kunst eine völlig verfehlte Wirkung hervorgebracht werden. Aeltere Künstler, wie unter andern Paolo Ucelli, in einem Gemälde im Klosterhofe von S. Marca Novella zu Florenz, suchten den Gedanken dadurch auszudrücken, daſs sie den ewigen Vater vorstellten, wie er dem Menschen die Hand reicht, um denselben vom irdischen Boden emporzurichten. Aber dieſs gewährt ohne Zweifel bei Weitem kein so treffend symbolisches Bild, als uns hier Michelagnolo zeigt, indem er die Art, wie er die Berührung Gottes mit dem Menschen darstellte, an die im Sinnlichen gewissermaſsen geistigen Erscheinungen der Elektricität erinnert, durch die sich das in der todtscheinenden Körperwelt verborgene Leben offenbart.

Die Ausführung dieses Gemäldes ist nicht minder als die Erfindung bewunderungswürdig. Die schwebende Figur des ewigen Vaters bildet mit den ihn umgebenden und tragenden Engeln eine vortreffliche, und sehr majestätische Gruppe, über die sich ein fliegendes Gewand verbreitet, wodurch sie als eine groſse einfache Masse erscheint, die auch durch kunstvolle Beleuchtung bedeutende Wirkung gewährt. Die Zeichnung des Nackten ist durchaus von gröſster Vollkommenheit, und mit Recht ist insbesondere die Figur Adams als eine der vollkommensten nackten Bildungen der neueren Kunst

---

quasi che egli si sostenga, e con l'altro porge la mano a un Adamo etc. Wie kann aber die Gebärde seiner Hand, mit ausgestrecktem Zeigefinger verstanden werden, als ob er dem Menschen die Hand reichen wollte? — Condivi erkennt in derselben einen befehlenden Ausdruck, indem Gott hier vorgestellt sei, wie er dem Menschen die Gebote von dem ertheilt, was er zu thun und zu lassen habe. Seine Worte sind: (p. 25) La creazione dell' uomo, dove si vede Iddio col braccio e colla mano distesa, dar quasi precetti ad Adamo di quel che debbe fare e non fare. Nach dieser Erklärung wäre die der Hand des Schöpfers begegnende Hand Adams ohne alle Bedeutung und sehr unschicklich angebracht; abgesehen davon, daſs die Idee überhaupt unangemessen sein würde, da der Mensch vor dem Sündenfalle keiner Gebote bedurfte.

betrachtet werden. Zu bemerken ist in ihr der durch die Annäherung der Gottheit bewirkte Ausdruck der Lebenskraft, der durch das Spiel der Muskeln sich in ihr offenbart. Daſs die Belebung von Gott ausgeht, ist durch den ausgestreckten Zeigefinger des Schöpfers angedeutet, wogegen die Finger der sich demselben annähernden Hand des Menschen noch schlaff und unbelebt erscheinen. Nur dürfte der Kopf des Adam nicht der Schönheit der übrigen Gestalt entsprechen.

Die Darstellung der Schöpfung des Weibes zeigt nicht mindere Tiefe des Geistes. Adam, eine vortrefflich gezeichnete Figur, liegt im tiefen Schlaf versunken, in den ihn nach der Schrift Gott verfallen lieſs. Hinter ihm erhebt sich die aus seinem Fleische gebildete Eva, welche der vor ihr stehende Schöpfer in's Dasein zu rufen scheint. Sie wendet sich anbetend gegen denselben, und zeigt dadurch als ihr erstes Gefühl den Dank für das Geschenk ihres Lebens. Der Künstler gab durch dieses Motiv, zu dem er in der Schrift keine Veranlassung fand, seiner Darstellung eine besonders hohe Bedeutung, indem er die im Menschen ursprünglich liegende Gottesverehrung zeigte, die derselbe nur durch Selbstsucht und Sünde verliert. Auch entfernte er sich bei diesem Gegenstande von jenen älteren Künstlern, die dem Buchstaben der Bibel zufolge das Entstehen der Eva aus dem Leibe des Adam, und dadurch eine widerwärtige und der Kunst sehr unangemessene Vorstellung zeigten.

Auf dem folgenden Bilde ist der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese vorgestellt. Beide Gegenstände sind durch den sich in der Mitte erhebenden Baum der Erkenntniſs geschieden. Der Versucher erscheint auf demselben in weiblicher Gestalt, deren Untertheil in einer Schlange endet, die den Stamm des Baums umwindet. *) Er

---

*) In ähnlicher Gestalt sieht man zuweilen auf antiken Reliefs, unter andern in einer Vorstellnng der Thaten des Hercules, im Hofe des vaticanischen Museums, das lernäische Ungeheuer gebildet. Auch Raphael wählte nach dem Beispiele älterer Künstler, bei der Vorstellung des Sündenfalls, diese Form zur

reicht mit der Linken die verbotene Frucht der unter dem Baume ruhenden Eva, welche lüstern darnach emporlangt. Der neben ihr stehende Adam ergreift mit beiden Händen einen Ast des Baumes, und scheint dadurch auch die in ihm erwachte Begierde zu zeigen, durch die der Mensch zur Uebertretung des göttlichen Gebots verleitet ward.

In der Vertreibung aus dem Paradiese ist der Ausdruck der ersten Eltern vortrefflich. Adam, in tiefster Trauer versunken, streckt sehnsuchtsvoll die Arme aus nach der verlornen Glückseligkeit, indem er nicht zurückzuschauen nach dem Engel Gottes wagt, der mit drohendem Schwerte über seinem Nacken schwebt. Eva zeigt mit der Furcht vor dem göttlichen Strafgericht die ihrem Geschlecht eigenthümliche Scham, als unmittelbare Folge der Sünde.

Die drei Figuren der Eva, in den beiden zuletzt erwähnten Bildern, gehören unter die vollkommensten nackten weiblichen Bildungen des Michelagnolo und der neueren Kunst überhaupt. Die auf dem Sündenfalle, unter dem verbotenen Baume ist im eigentlichen Sinne reizend zu nennen, welches sonst selten von den Figuren dieses Künstlers gesagt werden kann.

Die Figuren der drei noch übrigen Bilder dieser Folge sind, wegen der gröfseren Weitläuftigkeit der Compositionen, beträchtlich kleiner als die vorigen; und in der That zu klein für die Entfernung, von der sie bei der bedeutenden Höhe der Decke gesehen werden. Das erste derselben wird, dem Vasari und Condivi zufolge, gewöhnlich das Opfer des Cain und Abel genannt. Auch würde dieser Gegenstand als die Veranlassung zu dem ersten Mord, der ersten durch den Sündenfall erzeugten schrecklichen Begebenheit, hier, in der historischen Folge, sehr schicklich angebracht scheinen. Aber das Gemälde entspricht demselben keinesweges, und trägt offenbar den Charakter eines Familienopfers. Hinter dem in der Mitte sich erhe-

---

Bildung des Teufels, wodurch vermuthlich angedeutet werden sollte, dafs der böse Geist die reizende Gestalt des Weibes zur Verführung des Mannes bedurfte.

benden Altare erscheint ein Mann mit langem Barte; ihm zur Rechten eine Frau, links zwei andere weibliche Figuren. Auf dem Vorgrunde, vom Beschauer links, bringt ein Jüngling einen Widder herbei. Hinter ihm ist ein Elephant, ein Pferd und ein Rind zu bemerken. Neben demselben scheint eine weibliche Figur einem knieenden Jünglinge eine Schale zuzureichen. Zwischen ihnen ein Mann vom Rücken gesehen, der sich auf die Knie niedergelassen hat, vermuthlich, um das Feuer unter dem Altare anzublasen. Am Ende des Bildes, vom Beschauer rechts, ein junger Mann, der Holz zum Opfer trägt.

Wir sehen in diesem Gemälde wohl ohne Zweifel das Dankopfer des Noah nach dem Ausgange aus der Arche vorgestellt, obgleich dieser Gegenstand, der historischen Folge angemessen, nicht vor, sondern nach der Sündfluth erscheinen sollte. Allein der Künstler erlaubte sich wahrscheinlich hier, — wie nach unserer oben geäufserten Vermuthung auch bei der Schöpfung des Wassers, — eine Abweichung von der Zeitfolge dieser Bilder, weil ihn hiezu die architektonische Eintheilung nöthigte, der zufolge er hier eines der kleineren mit den gröfseren abwechselnden Felder vorfand, das einen so weitläuftigen Vorwurf wie die Sündfluth nicht zu fassen vermocht haben würde.

Die Sündfluth ist vielleicht die gelungenste der Compositionen des Michelagnolo im Ausdruck der dramatischen Handlung, worin er sonst sich minder glücklich zeigt, als in mehr symbolischen Gegenständen. Man sieht hier in seiner Darstellung ein lebendiges Bild dieser schrecklichen Scene. Vom Beschauer links erscheint die noch vom Wasser unbedeckt gebliebene Höhe eines Berges, wo mehrere Menschen noch eine kurze Frist des Lebens suchen. Einige haben die Anhöhe erreicht, unter denen ein Mann den Stamm eines kahlen Baums erklimmt, wodurch er dem göttlichen Strafgericht um so sicherer zu entgehen hofft. Andere sind im Emporsteigen des Berges mit geretteter Habe begriffen, unter denen ein rüstiger Mann einen Jüngling auf seinen Schultern trägt, und dadurch die in der menschlichen Natur nie ganz vertilgbare Liebe, selbst beim Unter-

gange des entarteten Menschengeschlechts offenbart. Vom Beschauer rechts, mehr nach dem Hintergrunde, erscheint der Gipfel eines andern Berges, wo dahin geflüchtete Menschen ein grofses Tuch, wie ein Zelt, über sich ausgespannt haben, um sich vor dem gewaltigen Regen zu schützen. Ein Alter trägt dahin einen todten Jüngling, vielleicht seinen Sohn, für den er hier noch die Möglichkeit der Rettung hofft. Mitten auf dem Bilde schwebt ein Kahn auf der grofsen Wasserfläche, dicht von Menschen angefüllt, welche, um ihn vor dem Sinken zu bewahren, die Unglücklichen zurückstofsen, die aus dem Wasser ihn zu ersteigen suchen. Im Hintergrunde erscheint die Arche mit mehreren der zum Untergange Bestimmten umgeben, die vergeblich zu erflehen scheinen, in dieselbe aufgenommen zu werden.

Die Trunkenheit des Noah ist das letzte Gemälde in dieser Folge. Man sieht ihn in einem Schuppen schlafend zu Boden. Ihm zur Rechten ein Krug und hinter ihm ein grofses Weinfafs. Ham, von hinten gesehen, steht ihm zur Linken und zeigt auf seines Vaters Scham. Sein neben ihm stehender Bruder umfafst ihn mit dem Arme, und scheint ihn abzuwenden, und ihm seinen Frevel vorzuwerfen. Der andere seiner Brüder ist im Begriff, seines Vaters Blöfse mit einem Tuche zu bedecken. In dem Manne in rother Kleidung, der mit einer Schaufel gräbt, vom Beschauer links, mehr im Hintergrunde, ist vermuthlich ebenfalls Noah, in Beziehung auf den von ihm erfundenen Weinbau vorgestellt.

Propheten und Sibyllen.

Die Propheten und Sibyllen sind von beträchtlich kolossalerer Gröfse als die übrigen Figuren der Deckenbilder, und ziehen daher beim Eintritt in die Kapelle vor allen den Blick auf sich. Sie erscheinen alle sitzend, mehrentheils in Begleitung von Knaben, von denen die bei den Propheten meistens Engel, bei den Sibyllen Genien vorstellen, und mit grofser Schönheit gebildet sind. Ihr allgemeiner Ausdruck ist Verlorensein in ernste Betrachtung, und Hingebung an göttliche Offenbarung und Eingebung. Sie tragen den Charakter über das

Gewöhnliche der menschlichen Natur erhabener Wesen, scheinen zu erhaben für uns, um sich ihnen nähern zu dürfen, und vielmehr zurückstofsend durch ihren Ernst und ihre mächtigen Gestalten, wodurch aber ihr Anblick das Gemüth mit heiligem Schauer und Bewunderung erfüllt. Es sind einzige Werke in ihrer Art, indem nie die Kunst den Charakter der Propheten und Prophetinnen in dieser Vollkommenheit zeigte. Wir betrachten sie in der Folge vom Altare rechts.

Der Prophet Jeremias, eine der mächtigsten dieser Gestalten, im vorgerückten Alter, mit langem weifsem Barte gebildet. Wir sehen ihn von vorn, sitzend mit übereinandergeschlagenen Beinen, das Haupt mit dem Arme unterstützt, im Nachdenken und in tiefer Schwermuth über das Verderben und bevorstehende Unglück seines Volks. Hinter ihm zwei jugendliche Figuren, von denen die eine, vom Beschauer links, ebenfalls den Ausdruck der Wehmuth zeigt.

Die persische Sibylle, eine ebenfalls ausgezeichnet grofsartige Gestalt, im hochbejahrten Alter. Sie erscheint von der Seite mit dem Kopfe weniger als im Profil, ins Lesen eines Buches vertieft, das sie wegen der durch das Alter erzeugten Augenschwäche sehr nahe vor das Gesicht hält. Ihre Kleidung ist wegen der Grofsheit des Styls vorzüglich zu bemerken. Sie hat das Haupt mit einem Tuche umwunden, und trägt ein grünes Unterkleid und einen röthlichen Mantel. Im Hintergrunde zwei männliche Figuren, vielleicht Diener oder Sclaven derselben.

Der Prophet Ezechiel, mit bärtigem Haupt im mittleren Alter gebildet. Er hält in der Linken eine halb aufgerollte Schrift, und wendet in rascher Bewegung das Haupt zur Rechten, nach einem Engel, der ihm göttliche Befehle zu verkünden scheint. Hinter demselben, zur Linken, ragt von einem anderen Engel das Haupt hervor. Wir sehen vielleicht hier den Phropheten in seiner Berufung zu diesem Amte, wobei ihm befohlen ward, den Brief zu essen, auf dem „Klage ach und wehe" geschrieben stand.

Die Erithräische Sibylle ist als eine Frau im besten Alter vorgestellt. Sie sitzt seitwärts, mit dem Kopf im Profil,

den einen Schenkel über den andern gelegt. Neben ihr steht ein grofses Buch aufgeschlagen, in dem sie begriffen ist, ein Blatt umzuwenden. Hinter dem Buche sind zwei Genien zu bemerken, von denen der eine eine Lampe anzündet; vielleicht in symbolischer Bedeutung der inneren Erleuchtung zur Betrachtung göttlicher Dinge, wozu die Sibylle sich eben niedergelassen zu haben scheint. Ihr Unterkleid läfst die nackten Formen des Leibes durchscheinen, und zeigt unter dem Halse eine Einfassung wie an einem Harnisch, wodurch die Figur ein gewissermafsen heroisches Ansehen erhält. Der Charakter ihres Gesichts dürfte nicht der Hoheit der übrigen Gestalt entsprechen.

Der Prophet Joel, ein Mann mit bartlosem Haupt, aber vorgerücktem Alter, ist im Lesen einer Schriftrolle begriffen. Der Ausdruck eines denkenden und beim Lesen prüfenden Geistes, der in seinem Gesicht erscheint, verdient besondere Aufmerksamkeit. Seine Gestalt zeigt einen minder idealen und mehr der wirklichen Natur entsprechenden Charakter als andere dieser Figuren. Hinter ihm zwei Knaben, der eine mit einem Buche unter dem Arme.

(Ueber dem Haupteingange) der Prophet Zacharias, mit weifsem Bart und kahlem Scheitel gebildet, zeigt in der Reihe dieser erhabenen Gestalten ausgezeichnete Gröfse des Styls, Würde des Charakters und lebendigen Ausdruck. Man sieht ihn im Profil mit einem Buche in der Hand, in dem er schnell und aufmerksam zu blättern scheint, um eine Stelle zu suchen, auf die auch zwei Engel hinter ihm ihr Augenmerk zu richten scheinen. Das Gewand der Propheten gehört unter die vortrefflichsten des Michelagnolo, dürfte aber am Untertheil der Figur unvollendet geblieben sein.

Die Delphische Sibylle ist als eine Frau in der schönsten Blüthe des Lebens gebildet. Sie sitzt mit dem Kopfe seitwärts gewandt, hält mit der linken Hand ein aufgerolltes Buch, und hat die rechte auf den Schenkel gelegt. Man darf sie nicht allein für die schönste unter den hier von Michelagnolo vorgestellten Prophetinnen, sondern überhaupt für eine der vollkommensten weiblichen Bildungen der neueren Kunst erklären. Der Kopf derselben, der ideale Schön-

heit mit dem lebendigsten Ausdruck der Seele vereinigt, ist vorzüglich bewundernswürdig. Auch ihre Bekleidung ist sowohl durch geschmackvolle Anordnung, als durch harmonische Zusammenstellung lebhafter Farben ausgezeichnet. Ihr Haupt bedeckt ein meergrüner Schleier; das unter dem linken Arme mit einem Knopfe befestigte Unterkleid ist gelblichgrün; feuerfarb das bis auf die Schenkel herabgefallene Oberkleid, und blau der um den linken Arm geschlagene Mantel. Hinter der Sibylle sind zwei Genien zu bemerken, von denen der eine ein aufgeschlagenes Buch vor sich hält.

Der Prophet Jesaias ist, nach unserer Meinung, die vorzüglichste dieser Figuren in Hinsicht des Ausdrucks und der Bedeutung. Wir sehen ihn, den linken Arm auf ein Buch gestützt, das er mit der rechten Hand hält, deren Finger zwischen dem Blatte liegen, wo er im Lesen aufhörte, als er sich zu dem hinter ihm erscheinenden Engel wandte, durch den er Offenbarungen Gottes empfängt. Sein bartloses Gesicht zeigt einen Mann im mittleren Alter, mit ungemeiner Tiefe und Sinnigkeit des Geistes. Das Hingeben an göttliche Eingebung, das Verlorensein der Seele in einen sie ganz erfüllenden Gegenstand ist bewunderungswürdig dargestellt, und diesem Ausdruck des Gesichts entspricht die sich selbst hingegebene Stellung dieser Figur, insbesondere aber die Gebärde der linken Hand, die so treffend die horchende Aufmerksamkeit bezeichnet. Nicht minder vortrefflich ist die lebendige Begeisterung des Engels, der zum Propheten in's Ohr spricht, ausgedrückt. Hinter jenem ist noch ein anderer Engel zu bemerken.

Die Cumäische Sibylle ist als eine Frau im bejahrten aber kräftigen Alter, und im grofsen Charakter der Formen vorgestellt. Sie zeigt das Haupt im Profil, indem sie sich zur Rechten wendet, um ein Buch zu öffnen, das auf einer Art von Schemel ruht. Ihre Arme, von denen der linke ganz entblöfst erscheint, dürften, bei sonst vortrefflicher Zeichnung, wohl in einem zu männlichen Charakter gebildet sein. Das Gewand derselben gehört nicht unter die vorzüglichen des Michelagnolo; am wenigsten aber die Bekleidung der Beine, die ein etwas plumpes Ansehen hat. Hinter

der Sibylle, ihr zur Rechten, sind zwei einander umfassende Knaben, von denen der eine ein Buch unter dem Arme trägt.

Der Prophet Daniel erscheint im Jünglingsalter. Man sieht ihn von vorn, begriffen auf einer Tafel etwas aus einem grofsen Buche aufzuzeichnen, das er mit der Linken hält, während dasselbe ein, ihm zwischen den Beinen stehender Knabe auf dem Rücken trägt. In seiner schreibenden Hand vermifst man die Feder, die der Künstler ohne Zweifel bei der letzten Vollendung dieser Werke, woran er durch die Ungeduld des Papstes verhindert ward, hinzugesetzt haben würde. Hinter dem Propheten, vom Beschauer rechts, erscheint das verschleierte Haupt einer jugendlichen Figur.

Die Libysche Sibylle, als eine Frau im besten Alter vorgestellt. Sie ergreift ein aufgeschlagenes Buch, um es von hinten hervorzunehmen; und zeigt durch diese Wendung den Rücken, dabei aber den Kopf im Profil. Neben ihr, zur Rechten, zwei sitzende Genien. Wir finden diese minder glücklich als die bisher betrachteten. Insbesondere scheint in der Anordnung des Gewandes von der Natur sich entfernende Willkür zu herrschen.

Zuletzt (über der hinteren Wand) der Prophet Jonas, in zurückgebeugter Stellung, mit dem Gesicht emporschauend. Er ist im besten Mannesalter, bartlos und entblöst vorgestellt, nur am Leibe ausgenommen, den, nach der zuweiligen Gewohnheit des Michelagnolo, ein so dünnes, anliegendes Gewand bedeckt, dafs durch dasselbe sich alle Formen des nackten Körpers zeigen. Der Wallfisch erscheint bei ihm als dessen Attribut. Im Hintergrunde ist ein Kind, das mit Staunen und Schrecken nach dem Propheten sieht, nebst einer anderen Figur zu bemerken. Man sieht denselben hier vor Ninive sitzend, im Unmuth über das Nichterfolgen der dieser Stadt von Gott gedrohten Strafe. Auch erscheint die Kürbispflanze, die Gott über ihm in einem Tage wachsen und verdorren liefs, und als er über das letztere klagte, ihm zu Gemüthe führte, wie viel mehr Jammer von des Herrn Seite der Untergang von Ninive verdienen würde. Der Ausdruck des Propheten ist undeutlich, und dürfte jener hier ohne Zweifel dargestellten Situation wenig angemessen sein. Ins-

besondere ist die Gebärde der Hände nicht zu begreifen, durch die er mit gegeneinander gerichteten Zeigefingern etwas zu demonstriren scheint. Von Seiten der Bedeutung möchte also diese Figur nicht vorzüglich genannt werden können. Dagegen aber verdient die Zeichnung Aufmerksamkeit, und insbesondere die Kunst, mit welcher der Meister durch Täuschung der Perspective gleichsam die Wirklichkeit besiegte, indem die Figur auf der vorwärts gehenden Wölbung der Decke gemalt ist, und sich dennoch vortrefflich zurückbeugt, und nach hinten verkürzt. Nur dürfte es einen unrichtigen Geschmack verrathen, ihr wegen dieser Ueberwindung einer schwierigen Aufgabe der Zeichnung, mehr Lob als anderen im Charakter und Ausdruek weit bedeutenderen Figuren dieser Folge zu geben, wie Vasari und Condivi thaten.

Rettung des auserwählten Volks.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der auf die Rettung des auserwählten Volks bezüglichen Bilder an den in den vier Ecken der Decke zusammenlaufenden Bogen. Das Gemälde, dem Propheten Jonas zur Rechten, zeigt in mehreren Momenten die Rettung der Juden vor der Gefahr ihrer gänzlichen Vertilgung durch den persischen König Artaxerxes. In der Mitte des Bildes erscheint eine Wand mit einer Thür, von welcher einige Stufen rechts empor zum Gemach des Königs führen. Hier sieht man denselben auf seinem Bette vorgestellt, als er sich in der Nacht die Jahrbücher seines Reichs vorlesen liefs, die ihn an die durch Mardachai erfolgte Entdeckung des gegen sein Leben unternommenen Anschlags erinnerten. Er wendet sich zu einigen am Bette stehenden Personen, und scheint durch die Gebärde der Hand des ausgestreckten Arms den Befehl anzudeuten, den Mardachai wegen des ihm geleisteten Dienstes zu belohnen. Diesen sollte man in der männlichen Figur vermuthen, die, den Rücken zeigend, auf der untersten Stufe der Treppe sitzt. Da aber ihr Gesicht einen für den Mardachai zu jugendlichen Charakter zeigt, so ist vielleicht in ihr ein Thürhüter vorgestellt, wie in dem die Treppe herabsteigenden Jünglinge.

Auf der andern Hälfte des Bildes, vom Beschauer links, erscheint das Gastmahl der Königin Esther mit dem Könige, und

und dessen Günstling Haman. Der König sitzt in der Mitte. Esther, ihm zur Rechten, mit einer Strahlenkrone geschmückt, ist nach dem ihr gegenübersitzenden Haman gewandt, der den Ausdruck des Schreckens zeigt, über die von der Königin gegen ihn erhobene Anklage wegen seines Anschlages zum Verderben der Juden. *) Auf dem Vorgrunde, neben der obenerwähnten Thür, sieht man denselben an dem von ihm zu Mardochai's Hinrichtung bestimmten Baume, wie an das Kreuz geschlagen; eine Figur, die wegen der künstlichen Verkürzung der Arme, insbesondere aber weil sie gerade in der Mitte, wo sich zwei Bogen berühren, gemalt ist, und doch von unten ganz frei hervorzutreten scheint, allerdings vorzügliche Aufmerksamkeit verdient, aber doch zu unverhältnifsmäfsige Bewunderung erhalten hat von Zeitgenossen des Michelagnolo, die ihn mehr wegen dergleichen überwundenen Schwierigkeiten der Zeichnung als wegen wahrer Schönheit und Bedeutung zu lobpreisen pflegen.

In dem Gemälde dem Jonas zur Linken ist die Plage, welche die Israeliten in der Wüste von den Schlangen erlitten, und ihre durch das eherne Schlangenbild erfolgte Genesung vorgestellt. Dasselbe erhebt sich auf der Mitte des Bildes. Vom Beschauer rechts erscheint eine Gruppe von Schlangen ergriffener und umwundener Figuren, in sehr kühnen und mannichfaltigen, aber vielleicht zu gesuchten Stellungen. Ueber ihnen sind einige in der Luft schwebende Schlangen zu bemerken. Zur Linken mehrere Figuren, welche das Schlangenbild zu ihrer Genesung betrachten, worunter auf dem Vorgrunde eine Frau, die eine andere vom Schlangenbifs verwundete, zur Verehrung desselben emporhebt.

Ueber der Wand des Haupteinganges, dem Propheten Zacharias zur Linken: Davids Sieg über den Goliath. Jener

*) Schon die Figur der mit der Krone bezeichneten Königin kann an der Richtigkeit der von uns gegebenen Erklärung dieser Gruppe keinen Zweifel übrig lassen. Unrichtig drückt sich Vasari über dieselbe aus, indem er von ihr sagt: Tre figure a una tavola che mangiano, nelle quali rappresenta il consiglio che é si fece di liberare il popolo Ebreo e di appiccare Aman.

erhebt das Schwert, um dem von seiner Schleuder zu Boden gestürzten Riesen das Haupt vom Rumpfe zu trennen. Im Hintergrunde ein grofses Zelt, zu dessen beiden Seiten man einige Krieger bemerkt.

Zur Rechten des erwähnten Propheten: Die Ermordung des Holofernes von der Judith, wodurch die Befreiung der Juden von den Assyrern erfolgte. Der Hintergrund zeigt das Zelt des assyrischen Feldherrn mit dem Bette, worauf sein enthaupteter Körper liegt. Auf dem Vorgrunde erscheint Judith mit ihrer Magd, die auf ihrem Kopfe das Haupt desselben in einem flachen Korbe trägt, und ihren Körper neigt, damit es jene erreichen, und mit einem Tuche zu bedecken vermag. Die Abweichung von der Erzählung der heiligen Schrift, nach welcher Judith das Haupt in einem Sacke mit sich nahm, gab dem Künstler Gelegenheit zu der schönen Gruppe dieser beiden in einem vortrefflichen Styl gezeichneten Figuren. Die Stellung der Magd erinnert an eine ähnliche, die auf der unter dem Namen des Siegelringes des Michelagnolo berühmten antiken Gemme vorkommt. *) Am Ende des Bildes, vom Beschauer links, ist des Holofernes enthaupteter Körper nochmals in einem Sacke vorgestellt.

Die Vorfahren des Heilandes.

Noch sind unter den Deckengemälden die Bilder der Vorfahren des Heilandes zu betrachten übrig, deren Namen von Aminadab bis auf Joseph man über den Fenstern auf gemalten weifsen Tafeln liest. Der Künstler hat sie durch Familiengruppen angedeutet, ohne sie

*) Diese Gemme, gegenwärtig in der Sammlung des Königs von Frankreich, ist abgebildet bei Mariette, Traité des pierres gravées Nr. 47. Es ist ein Carneol von ovaler Form, dessen Durchmesser in der Breite ungefähr einen Zoll beträgt, und auf dem man bacchische Figuren bemerkt, die in der Weinlese begriffen sind. Die Figur, die in Hinsicht der Stellung Aehnlichkeit mit der obenerwähnten Magd der Judith zeigt, ist eine Frau mit einem Korbe auf dem Haupte, den ihr eine andere aufzusetzen scheint. Uebrigens gründet sich die Behauptung, dafs Michelagnolo diesen Stein besafs, und damit zu siegeln pflegte, auf eine Sage, von der sich bei den gleichzeitigen Schriftstellern des Künstlers keine Erwähnung findet.

bestimmt charakterisiren zu wollen, welches auch bei mehreren derselben, von deren Leben die Geschichte gänzlich schweigt, unausführbar gewesen sein würde. Selbst die unter ihnen befindlichen Könige sind hier nicht durch die Zeichen ihrer Würde zu erkennen. Sie erscheinen gröſstentheils sinnend und nachdenkend, wodurch vermuthlich ihre auf den zukünftigen Erlöser gerichteten Gedanken und Erwartungen angezeigt werden sollten.

Da sich also keinesweges angeben läſst, welche Person in dieser oder jener Figur vorgestellt sei, und daher in so fern keine Erklärung von ihnen gegeben werden kann, so würde die besondere Betrachtung jedes einzelnen Bildes hier nur zu langweiligen, nichts lehrenden Beschreibungen, von Stellungen und Situationen führen. Auch in Hinsicht der Kunst möchten sie uns eben deſswegen wenig Gelegenheit zu besonderen Betrachtungen gewähren, da sie insgesammt von ausgezeichneter Vortrefflichkeit sind. Der Künstler hat diese Figuren mit Ausnahme der Kinder bekleidet vorgestellt, und dabei seine Kunst in den Gewändern auf eine vorzüglich glänzende Weise gezeigt. Deſsgleichen vermögen diese Werke durch ihre herrlichen Frauen und Kindesgestalten, die von Winckelmann und Anderen geäuſserte Behauptung zu widerlegen, daſs Michelagnolo nur sarke männliche Körper zu bilden verstand. Leider sind dieselben, insbesondere aber diejenigen, die sich in den Lunetten befinden, wegen ihres ungünstigen Lichtes nur mit Mühe zu betrachten; und da sie aus diesem Grunde leicht zu übersehen sind und nicht gehörig betrachtet werden möchten, so glauben wir uns deſswegen um so mehr veranlaſst, auf ihre besondere Schönheit aufmerksam zu machen. Ihre chronologische Folge beginnt an der Seite der Kapelle, vom Haupteingange rechts, geht aber sodann nicht in derselben Reihe, sondern gegenüber fort, so daſs sie in dieser Beziehung entgegenstehend auf einander folgen.

b. Das jüngste Gericht.

Es bleibt uns nun noch die Betrachtung des jüngsten Gerichts übrig. Dieses kolossale Bild begreift, mit Ausnahme des Sockels, die ganze hintere Wand, welcher der Künstler, um das Gemälde mehr vor dem Staube

zu bewahren, eine von oben nach unterwärts etwas schräge Richtung geben liefs. Dieses kolossale Werk mifst in der Höhe 60 und in der Breite 30 Fufs. Michelagnolo erhielt den Auftrag zu demselben von Clemens VII., und brachte auch unter der Regierung dieses Papstes die Cartone zu Stande. *) Die Vollendung des Bildes erfolgte aber erst über sieben Jahre darauf unter dem Pontificate Pauls III. im Jahre 1541, in welchem es am Weihnachtsfeste zuerst vor den Augen des Publicums erschien. Dafs er dazu um so viel längere Zeit als zu den Deckengemälden bedurfte, ist vermuthlich theils seinem höheren Alter zuzuschreiben, indem er, als er diese Arbeit unternahm, bereits über sechzig Jahre alt war, theils weil er sich nicht, wie bei jenen Gemälden, durch die Ungeduld des Papstes zur Eile genöthigt fand, und daher diesem Werke auch eine gröfsere Vollendung ertheilen konnte. Es scheint auf dem Trockenen, mit Wasserfarben sehr sorgfältig übergangen worden zu sein, welches sich aber in den untersten Gruppen, die sehr von der Zeit gelitten haben, nicht mehr erkennen läfst. Vasari bewundert die besonders fleifsige Ausführung desselben, die, wie er sagt, von keiner Miniaturmalerei je übertroffen ward.

Die Kühnheit der Gedanken dieses in seiner Art einzigen Gemäldes, die Mannichfaltigkeit der Bewegungen und Ansichten der fast unzähligen Figuren, die ungemeine Meisterschaft der Zeichnung, insbesondere in den aufserordentlichsten und schwierigsten Verkürzungen, erregte bei der Erscheinung desselben eine solche Bewunderung, dafs es die vorherrschende Meinung nicht allein für das Meisterwerk des Michelagnolo, sondern der Kunst überhaupt erklärte. Doch erhob sich schon bei den Lebzeiten des Künstlers auch die Stimme der Kritik dagegen, **) und später behielt, anstatt

*) Condivi. Vit. di Michelagnolo. Seconda Edizione. Firenze p. 36.

**) Die ersten kritischen Bemerkungen über dieses Werk erschienen in der 1557 herausgekommenen Schrift, Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino. Sie enthält ein Gespräch über die Malerei, dessen Zweck vornehmlich die Widerlegung der damals herrschenden Bewunderung

jener übertriebenen, auf einer einseitigen Ansicht beruhenden Lobeserhebungen, ein eben so einseitiger und verkehrter Tadel bei der Beurtheilung desselben völlig die Oberhand.

---

des Michelagnolo zu sein scheint, welche, insbesondere seine Landesleute, die Florentiner, allerdings dadurch übertrieben, dafs sie ihn unbedingt für den ersten Künstler alter und neuerer Zeiten erklärten. Der Verfasser, ein Venetianer, setzt ihm den Raphael, vornehmlich aber seinen Landsmann, den Titian, entgegen. Sonderbar scheint, dafs in dieser Schrift der Angriff auf den Michelagnolo, dem Pietro Aretino in den Mund gelegt wird, der sich in seinen Briefen an diesen Künstler unter den unbedingten Verehrern desselben zu erkennen gibt. Jene, sonst mit Mäfsigung abgefafste Kritik zeigt bereits die einseitige Beurtheilung des Michelagnolo nach dem jüngsten Gericht, die wir in der erwähnten Abhandlung über die neuere Kunst bemerkten. Darunter gehört die Behauptung: dafs er die Frauen und Kinder ohne die ihnen angemessene Zartheit bildete; dafs man in seinen Figuren keine individuelle Mannichfaltigkeit bemerke (chi vede una sola figura di Michelagnolo le vede tutte, sagt der Verfasser); und dafs er sich einzig des Studiums des Nackten mit Vernachläfsigung der Gewänder befleifsigte. Von seinem Colorit wird, wie in neueren Kunstbüchern, als von etwas gesprochen, von dem gar nicht die Rede sein könne.

Eine andere Kritik, die bald nach jener 1564 in den Due Dialoghi di M. Gilio da Fabriano erschien, verdient wenig beachtet zu werden, da der Verfasser in derselben höchst verkehrte Begriffe von dem Wesen der Kunst verräth, indem er auf sehr triviale Weise, von derselben genaue Befolgung der buchstäblichen historischen Wahrheit fordert. Er tadelt in unserem Werke die fliegenden Hare und Gewänder, weil am jüngsten Tage die Himmel ihre Kraft verlören, und Winde und Ungewitter aufhörten; dafs die Engel, die durch den Schall der Posaunen die Toden erwecken, in einer Gruppe gebildet sind, da sie doch nach den Worten der Apocalypse an den vier Theilen der Welt erschienen; dafs Engel mit Teufeln sich um die Seelen streiten, obgleich die Macht des Lucifer am Tage des Weltgerichts zu Ende ginge; und andere ähnliche Dinge.

Auch in den schriftlichen Aufsätzen des bekannten Malers, Francesco Albani, findet man einige kritische Bemerkungen über dieses berühmte Werk. Er tadelt nicht ohne Grund den unbestimmten Ausdruck mehrerer Figuren; indem er sagt: „Ich spreche nicht von einigen Figuren, von denen man nicht weifs,

Wir haben bereits an einem anderen Orte *) geäufsert, dafs wir der Meinung derjenigen beitreten, die den Michelagnolo nicht in diesem Werke, sondern in den Deckenbildern dieser Kapelle auf seiner höchsten Stufe in der Malerkunst betrachten. Das jüngste Gericht übertrifft allerdings jene Bilder noch in der Meisterschaft der Zeichnung, wenn darunter die Kunst verstanden wird den menschlichen Körper in den möglichst denkbaren Bewegungen und Ansichten darzustellen. Aber es kann nicht geläugnet werden, dafs der Künstler dem Bestreben dieselbe zu zeigen nicht selten das Schickliche und Angemessene im Charakter und Ausdruck der Handlung aufopferte; wobei sie vielmehr den Namen der Künstlichkeit als wahrer Kunst verdienen möchte. Dabei ist

---

was sie thun. Wollte man jede insbesondere diefs fragen, wenn sie belebt wäre, und zu antworten vermöchte, so würde sie sagen können: ich bin eine Figur, die vergebens da ist, und weifs auch, dafs Raphael mich wohl besser, und nie müfsig gestellt haben würde.“ Felsina Pittrice, Vita di Francesco Albani, Part. IV. p. 253.

Unter den späteren Schriftstellern scheint vornehmlich Richardson auf die im letztverflossenen Jahrhundert herrschend gewesene Ansicht dieses Gemäldes Einflufs gehabt zu haben. Er spricht sein allgemeines Urtheil darüber mit folgenden Worten aus: „Es würde ein vortreffliches Bild für eine Zeichenakademie sein, aber nicht um das jüngste Gericht darzustellen. In diesem Betracht ist es monströs, unanständig und unangenehm.“ Ein solches Urtheil verräth eine völlige Unkenntnifs von der Idee desselben, dessen Gegenstand bei verfehltem Ausdruck einiger Gruppen und Figuren doch, wie wir in unserer Beschreibung zu zeigen gedenken, im Ganzen mit grofser Tiefe des Geistes aufgefafst, und auch zum Theil unübertrefflich dargestellt ist.

Die letzte von den uns bekannt gewordenen in Deutschland erschienenen Kritiken, die einige Beachtung verdient, findet sich bei Fiorillo (Geschichte der Malerei, B. I. p. 364). Der Verfasser bemerkt mehrere, gröfstentheils jedoch schon von Anderen angeführte Mängel, zeigt aber dabei ebenfalls eine sehr mangelhafte Einsicht von den Ideen und der Absicht des Künstlers bei der Darstellung seines Gegenstandes.

*) In der Abhandlung über den Zustand der Kunst in Rom seit ihrer Wiederbelebung im ersten Theile dieses Werks.

der Styl der Zeichnung einförmiger, und minder edel und schön als in den früheren Werken des Michelagnolo in dieser Kapelle. Der grofsartige Charakter der männlichen Figuren gränzt oft ziemlich an das Plumpe; vornehmlich aber sind die der Anmuth durchaus entbehrenden Frauen des jüngsten Gerichts weit entfernt von der Schönheit der Figuren der Eva, der delphischen Sibylle, und so vieler anderen weiblichen Gestalten der Deckengemälde. Auch die jugendlichen männlichen Figuren entbehren die ihrem Alter angemessene Zartheit; und daher sind die in Jünglingsgestalt gebildet sein sollenden Engel nicht durch den ihnen entsprechenden Charakter, sondern nur durch ihre Handlung und zuweilen nicht mit völliger Sicherheit zu erkennen. Ihre Undeutlichkeit wird noch bedeutend vermehrt, weil sie Michelagnolo hier, wie in den Deckenbildern, ohne das gewöhnliche Kennzeichen der Flügel vorstellte, wodurch er sich auf eine nicht zu billigende Weise von dem Typus der christlichen Kunst entfernte, da Flügel eine sehr treffende symbolische Bezeichnung geistiger Wesen sind. Daher werden auch von der Kunst des Alterthums die Genien damit gebildet; und Plato legt in seinem Mythos von der Natur der menschlichen Seele derselben Gefieder bei.

Wir versuchen nun zuvörderst die Hauptidee dieses weitläufigen Werkes mit wenigen Zügen darzustellen. Auf den Schall der Posaunen der Engel, die in der Mitte des Bildes erscheinen, erwachen die Todten zum ewigen Richterspruch, zu dem sich der Sohn Gottes in der Glorie des Himmels von seinem Sitze erhebt. Engel, als Vollstrecker seines Urtheils, leisten den Guten, die sich ihm zur Rechten zum ewigen Heile erheben, Beistand, gegen die widerstrebende Macht der Teufel, und verwehren hingegen den Eingang zum Reiche der Seligen den zur Linken frech emporstrebenden Sündern, die, von da zurückgestofsen, von bösen Geistern hinab zur Hölle gezogen werden, wo, nach der Idee des Dante, die Ueberfahrt der Verdammten über den Acheron erscheint. Im Himmel sind die bereits zur Seligkeit Gelangten zu beiden Seiten des Heilandes versammelt. Die Heiligen, die mit ihrem Blute die Wahrheit des Glaubens bezeugten, tragen als

Siegeszeichen die Werkzeuge ihrer Marter, während Engel den Triumph der Passion und der vollbrachten Erlösung feiern.

Es dürfte schon aus dieser vorläufigen Darstellung der Idee des Bildes, die tiefe Auffassung des Gegenstandes im Ganzen hervorgehen. *) Aber die Ausführung ist allerdings

---

*) Fiorillo widerlegt (Geschichte der Malerei Th. I. p. 361. Anmerkung.) die Behauptung einiger von ihm nicht genannten und uns unbekannten Schriftsteller, daſs Pietro Aretino dem Michelagnolo die Idee zum jüngsten Gericht angegeben habe. Er bemerkt, dabei mit Recht, daſs derselbe so viel theologische Kenntnisse besaſs, daſs er keiner Beihülfe zur Erfindung dieses Gegenstandes bedurfte. Denn er war, nach dem Zeugniſs des Condivi, sehr in der heiligen Schrift bewandert, las fleiſsig die Kanzelreden des berühmten Savanarola, dessen mündlichen Vortrag er in seiner Jugend gehört hatte, und wuſste das gröſste Werk der christlichen Poesie, die göttliche Commedie des Dante, fast auswendig.

Der uns im Druck aufbewahrte Briefwechsel des Michelagnolo mit dem Aretino, wovon wir hier das Wesentliche mittheilen wollen, beweist offenbar das Gegentheil von jener Behauptung. Aretino schrieb aus Venedig unter dem Datum des 15ten Septembers 1537 (S. Lettere Pittoriche T. III. Nr. 22. u. Lettere di Pietro Aretino T. I. cart. 153.) einen Brief an den Michelagnolo, worin er, auf die Nachricht, daſs derselbe mit der Arbeit des jüngsten Gerichts beschäftigt sei, eine Schilderung dieses Gegenstandes einflieſsen lieſs; vermuthlich nur um dem Künstler bei dieser Gelegenheit eine Probe seines Scharfsinnes und seiner dichterischen Phantasie zu geben. Der Eingang dieses Briefes enthält die ausgesuchtesten Lobsprüche auf den Michelagnolo, die der Verfasser mit der Behauptung endet, daſs die gröſsten Maler des Alterthums sich glücklich preisen könnten, daſs ihre Werke nicht bis auf die Zeiten des Bonarroti gekommen wären, weil im Vergleich mit ihnen jener die ihm von seinen Zeitgenossen noch vorenthaltene Palme, als einziger Künstler in der Malerei, Baukunst und Bildhauerkunst erhalten haben würde.

Aber wenn dem also ist (fährt er fort), warum begnügt Ihr Euch nicht mit dem bisher erlangten Ruhme? Mich dünkt, es sollte Euch genügen, andere überwunden zu haben mit Euren bisherigen Werken; aber ich höre, daſs Ihr gedenket mit dem Ende des Universums, das Ihr gegenwärtig malet, den An-

in Hinsicht des demselben entsprechenden Ausdrucks sehr ungleich ausgefallen; und wenn das auf die Hölle Bezügliche einzig und unübertrefflich erscheint, so mufs man bei der

---

fang der Welt zu übertreffen, den Ihr bereits (in den Bildern der Schöpfung der Sixtinischen Kapelle) gemalt habt, damit Eure Gemälde, von den Gemälden selbst überwunden, Euch den Triumph über Euch selbst gewähren. Wen würde nicht Schrecken befallen, der zu diesem furchtbaren Gegenstande den Pinsel ergriff? Ich sehe in der Schaaren Mitte den Antichrist, mit einem Ansehen, das nur Ihr allein zu denken vermöget. Ich sehe das Entsetzen im Angesicht der Lebenden. Ich sehe die Zeichen, die Sonne, Mond und Sterne zu ihrem Erlöschen geben. Ich sehe das Feuer, die Luft, die Erde und das Wasser gleichsam den Geist verhauchen. Ich sehe dort zur Seite die Natur schrecklich geworden, mager, und zusammengeschrumpft in ihrem Greisenalter. Ich sehe die Zeit, zitternd und abgezehrt, die, als zu ihrem Ende gelangt, auf einem verdorrten Stamme sitzt; und indem ich von den Posaunen der Engel in aller Brust die Herzen erschüttern höre, sehe ich das Leben und den Tod von schrecklicher Verwirrung betroffen. Denn jenes bestrebt sich die Toden wieder aufzurichten, und dieser sucht die Lebenden niederzuschlagen. Ich sehe die Hoffnung und die Verzweiflung, welche die Schaaren der Guten und Bösen fühlen. Ich sehe den Schauplatz der Wolken, von den Strahlen gefärbt, die aus dem lauteren Feuer des Himmels hervorgehen, und auf denen Christus zwischen seinen Dienern den Sitz genommen hat, von Glanz und Schrecken umgeben. Ich sehe sein Angesicht wiederstrahlen, und durch das Leuchten der Flammen des frohen und schrecklichen Lichts, die Guten mit Freude und die Bösen mit Furcht erfüllen. Während dessen sehe ich die Diener des Abgrundes, die mit entsezlichem Anblick, mit dem Ruhm der Heiligen und Märtyrer Cäsarn und die Alexander verhöhnen, indem es ein anderes ist, sich selbst als die Welt besiegt zu haben. Ich sehe die Fama mit ihren Kronen und Palmen zu Füfsen, dahingeworfen zwischen die Räder ihrer Wagen. Zuletzt sehe ich aus dem Munde des Sohnes Gottes ausgehen den grofsen Richterspruch. Ich sehe denselben in Gestalt von zwei Strahlen, den einen des Heils, den anderen der Verdammung; und im Sehen seines Hinabfliegens höre ich seinen Zorn in den Bau der Elemente stofsen, und ihn mit erschütterndem Donner auflösen und vernichten. Ich sehe die Lichter des Paradieses und der Hölle feuergluthen, welche die auf den

tiefsten Verehrung für den Michelagnolo die Darstellung des Himmels und der Seligen für mifslungen erklären. Dabei ist jedoch gegen den herabwürdigenden Ton zu bemerken,

---

Luftkreis gefallene Finsternifs zertheilen; so dafs der Gedanke der mir das Bild der Zerstörung des jüngsten Tages darstellt, mir sagt: wenn man zittert und fürchtet, in der Betrachtung des Werkes des Bonarroti, wie wird man zittern und fürchten; wenn wir uns werden richten sehen, von dem der uns zu richten hat?"

Hierauf folgt der Schlufs des Briefes, worin Aretino äufsert, dafs das Verlangen ein solches Werk zu sehen ihn wohl verleiten müsse, sein gethanes Gelübde zu brechen, Rom nie wieder zu sehen. Dafs jene Schilderung des jüngsten Gerichts mit den Ideen, nach welchen Michelagnolo diesen Gegenstand ausführte, auch nicht die mindeste Verwandtschaft zeigt, ist offenbar.

Das Schreiben des Michelagnolo zur Antwort auf den gedachten Brief steht in den Lettere Pittoriche T. II. Nr. 4., aber ohne Datum, nach Fiorillo's wahrscheinlicher Vermuthung, lediglich durch Versehen des Copisten. Nach Richardson ist es von Rom den 20sten November 1537 datirt. Der Künstler sagt in demselben: „Der Empfang Eures Briefes hat mir Freude und Schmerz zugleich gemacht. Er hat mich sehr erfreurt, weil er von Euch kommt, der Ihr auf der Welt einzig an Vortrefflichkeit seid, und mir dabei viel Leid verursacht, da, weil ich die Geschichte schon gröfstentheils vollendet habe, ich Eure Idee nicht ausführen kann, die so treffend ist, als wenn der Tag des Gerichts gewesen wäre, und Ihr ihn mit Augen gesehen hättet, Ihr ihn nicht besser hättet darstellen können." Das Bedauern des Michelagnolo die Ideen des Aretino nicht in seinem Werke benutzen zu können, dürfte wohl nur als ein Compliment zu betrachten sein, da dieselben, wenn es ihnen auch nicht an poetischem Gehalte fehlt, doch meistens für die bildende Kunst ganz unausführbar sein möchten.

Aretino antwortete aus Venedig den 20. Januar 1538 (Lettere di Pietro Aretino T. II. cart. 9.) auf die Entschuldigung des Künstlers von seinen Ideen keinen Gebrauch machen zu können, nach grofsen vorausgegangenen Complimenten," es war allzuviel Gunst für mich, dafs Ihr geneigt waret meine Schreiberei annehmlich zu finden, durch die ich Euch nicht in dem Gemälde des Gerichts zurecht weisen, sondern Euch nur zu erkennen geben wollte, dafs nichts erdacht werden könne, das nicht unter Eurem Werke sei."

dessen sich manche Kunstrichter beim Tadel der hier nicht zu läugnenden Mängel bedienten, dafs selbst in den im Charakter und Ausdruck verfehlten Figuren sich ein mächtiges und gewaltiges Leben offenbart, und daher auch hier der aufserordentliche Geist des Künstlers nicht verkannt werden darf.

Der Triumph der Passion ist zu oberst des Bildes in zwei Hauptgruppen von Engeln unter den beiden Bögen des Deckengewölbes vorgestellt. Vom Beschauer links erscheint die Erhöhung des Kreuzes, in der mehrere Engel begriffen sind; und dabei sieht man einige andere, schwebend in einer Nebengruppe, von denen der vordere die Dornenkrone zeigt, und drei hinter ihm die Silberlinge zu zählen scheinen, für die Judas den Heiland verkaufte. Wie hier die Aufrichtung des Kreuzes, so ist dort, unter dem Deckenbogen zur Rechten, die Erhöhung der Säule, an der Christus gegeifselt ward, die Haupthandlung. Dabei hält ein schwebender Engel den Schwamm, mit dem man ihn am Kreuze tränkte; und im Hintergrunde ragt die Leiter hervor, der man sich zur Abnehmung seines Leichnams bediente.

Der Hang, kühne und ungewöhnliche Bewegungen zu zeigen, verleitete in diesen Gruppen den Künstler sehr auffallend zur Vernachlässigung des richtigen Ausdrucks der Handlung. Zwei Engel, unter denen die das Kreuz erheben, ergreifen es schwebend über den hier zum Boden dienenden Wolken; und der obere derselben, der von hinten erscheint, mit den Händen über den Rücken gelegt. Beide aber scheinen durch ihr Gegengewicht das Emporheben vielmehr zu hindern, als dazu beizutragen. Hinter der unteren jener beiden Figuren ist ein Engel zu bemerken, der die geballte Faust erhebt, wodurch es fast scheinen möchte, als ob er den übrigen eine drohende Warnung geben wolle, ihm das Kreuz nicht auf den Leib fallen zu lassen. Bei der Aufrichtung der Säule ist nicht mit Unrecht bemerkt worden, dafs dieselbe, im Verfolg dieser Handlung, der Figur, die sie zu unterst umfafst, gerade auf den Leib gestofsen wird. *)

---

*) S. Fiorillo Geschichte der Malerei T. I. p. 365. Seine Kritik

In der mittleren der drei unterwärts folgenden Hauptgruppen erscheint der Heiland, der wohl unter die am wenigsten gelungenen Figuren dieses Werkes gehören möchte. Sein Gesicht ist bartlos, und überhaupt gänzlich entfernt von dem Typus der christlichen Kunst gebildet. Seine Gestalt fällt in das Plumpe, und ist weder in Form noch Anstand edel. Gegen die Gottlosen gewendet hebt er die Rechte zu ihrer Verdammung empor, indem er mit der Linken nach den Frommen zeigt, und dieselben zu sich einzuladen scheint. Die Bewegung, mit der er sich von seinem Sitze erhebt, ist nicht glücklich ausgedrückt. Neben ihm zur Rechten sitzt die heilige Jungfrau, deren Bildung ebenfalls nicht ihrem Charakter entspricht. Auch dürfte ihre Situation, in der sie ganz abgewendet von ihrem göttlichen Sohne, mit wenig Theilnahme, nach den unten auferstehenden Todten sieht, ihr beim Weltgericht nicht angemessen sein, wo sie in ihrer höchsten Verherrlichung als Königin des Himmels erscheinen soll.

Sie und der Heiland sind mit einem Kreise von Aposteln, Heiligen und Engeln umgeben. Man bemerkt unter ihnen zuvörderst zur Linken Christi den heiligen Petrus, den die Schlüssel als erstes Oberhaupt der Kirche bezeichnen. In dem Manne hinter ihm mit langem Bart, im Ausdruck des Schreckens über den grofsen Richterspruch, ist vermuthlich Adam vorgestellt, der wie Vasari, aber ohne genauere An-

---

über diese Engelsgruppen findet man im Wesentlichen in den angeführten Dialogen des Gilio da Fabriano. Dialogo II. cart. 90. Wenn wir mit derselben in mehreren Punkten übereinstimmen, so finden wir hingegen die zum Tadel gereichen sollende Bemerkung, dafs dasselbe Kreuz bereits von einem Einzigen (dem Simon von Kyrene) getragen ward, als eine sehr an unrechter Stelle angebrachte Berufung auf historische Wahrheit. Denn die Erhöhung des Kreuzes bedeutet hier die Verherrlichung des Leidens Christi, und konnte mit der dieser Idee entsprechenden Feierlichkeit nur dadurch anschaulich gemacht werden, dafs eine ganze Gruppe von Engeln in der Handlung begriffen erscheint; wobei aber freilich der Ausdruck der dazu nothwendigen Anstrengung minder gesucht und gewaltsam und natürlicher sein sollte.

gabe der Figur, bemerkt, hier bei dem heiligen Petrus erscheint, weil mit ihm als Stammvater des Menschengeschlechts der alte Bund begann, wie mit jenem das neue Testament durch seine Erwählung zu dem Felsen, auf dem die christliche Kirche gegründet ward; und in derselben Beziehung werden jene beiden auch beim Dante die Wurzeln der Rose des Paradieses genannt. *) Dem heiligen Petrus gegenüber zur Rechten Christi sieht man Johannes den Täufer durch das härne Gewand bezeichnet, und neben demselben, den Rücken zeigend, den heiligen Andreas, durch das Kreuz in der bekannten Form kenntlich, durch welches er den Märtyrertod erlitt. Unter dem Heilande erscheinen, auf Wolken ruhend, der heilige Laurentius mit dem Roste, und der heilige Bartholomäus, der mit der einen Hand das Messer als das Werkzeug seiner Marter emporzeigt, und mit der andern seine abgezogene Haut hält.

In der anderen der drei erwähnten Hauptgruppen, vom Beschauer rechts, sind unter den vorderen Figuren der heilige Simon mit der Säge, der heilige Blasius mit Hecheln, die heilige Katharina mit dem Rade, und der heilige Sebastian mit Pfeilen zu bemerken. Auch erscheinen hier zwei Heilige, welche Kreuze halten, der eine gebückt neben dem heiligen Blasius, der andere stehend, hinter dem heiligen Sebastian. Einer derselben ist vermuthlich der Apostel Philippus: ob in dem anderen der heilige Simeon, Bischof von Jerusalem, oder irgend ein anderer Märtyrer, der nach der Legende den Kreuzestod erlitt, vorgestellt sei, ist um so weniger zu entscheiden, da der Künstler sich hier keineswegs einer bestimmten Charakteristik befleifsigte. Bei

---

*) Quei due che seggon lasù più felici
Per esser propinguissimi ad Augusta
Son d'esta rosa quasi due radici.
Colui che da sinistra le s'aggiusta
E'l Padre per lo cui ardito gusto
L'umana specie tanto amaro gusta.
Dal destro vedi quel Padre vetusto
Di Santa Chiesa, a cui Christo le chiavi
Raccommandò di questo fior venusto.
Paradiso Canto 32. vers. 118 — 129.

den Figuren des heiligen Blasius und der heiligen Katharina müssen wir noch besonders verweilen, um einen dem Künstler sehr zum Nachtheil gereichenden Tadel zu widerlegen. St. Blasius hält die Hecheln über das Haupt jener Heiligen, nicht, wie behauptet worden, *) um mit ihr Scherz zu treiben, sondern um ihr das grausame Werkzeug seiner Marter zu zeigen, und sie wendet das Angesicht zu ihm hinauf, in Begriff das Rad emporzuheben, um durch dasselbe ihm ihren nicht minder martervollen Tod zu bezeugen. Dieſs scheint uns der Gedanke des Michelagnolo zu sein, dessen ernstem Geiste ein so unschicklicher und kindischer Einfall, wie man ihn beschuldigt, gänzlich widerspricht. Unter den oberen dieser Hauptgruppe scheinen einige im Gespräch begriffen, und andere als Bekannte in der irdischen Welt, einander in der ewigen wieder zu erkennen. Der Glorie des Erlösers zunächst sind einige mit Furcht und Staunen über das Urtheil des Weltrichters gewandt.

Die dritte der gedachten Hauptgruppen, vom Beschauer links, besteht meist aus Frauen, von denen einige ebenfalls mit einander zu sprechen scheinen. Unter den vorderen Figuren fällt vornehmlich ein Mädchen in die Augen, das sich aus Furcht über das Weltgericht in den Schooſs einer stehenden Frau, vermuthlich seiner Mutter, verbirgt.

Das Mangelhafte der bisher betrachteten Gruppen besteht vornehmlich in dem verfehlten Charakter der Engel, Apostel und Heiligen, und in dem unbestimmten Ausdruck, den das Bestreben des Künstlers, mannichfaltige Stellungen und Ansichten des menschlichen Körpers zu zeigen, veranlaſste. Dabei stört das herrschende Gewühl, das Gewaltsame und Angestrengte in den Bewegungen der meisten Figuren, die der Darstellung des Himmels angemessene Ruhe. Um so mehr

---

*) S. Gilio da Fabriano Dial. II. p. 106. und Fiorillo Geschichte der Malerei Th. I. p. 366. Die Worte des ersteren sind: E per meglio fare vedere le persone l'ha (S. Caterina) fatta chinare dinanzi a S. Biagio, il quale standoli sopra coi pettini, par che gli minacci che pia fissa, ed ella si rivolta a lui in guisa che dica, che farai, o simil cosa.

Bewunderung hingegen verdient das meiste in dem noch übrigen Theile des Werks. Auch der Styl der Zeichnung scheint uns hier im Ganzen vorzüglicher. Die Formen fallen nicht so häufig in das Plumpe; und der kühne Charakter der Bildungen menschlicher Leiber, der in diesem Werke herrscht, möchte den meisten der folgenden Gegenstände mehr als in jenen angemessen sein.

Die in der Mitte des Bildes erscheinenden Engel aus der Apokalypse mit den Büchern, nach deren Inhalt der ewige Richterspruch erfolgt, *) und den Posaunen zur Verkündung des Weltgerichts, bilden eine vortreffliche Gruppe. Sie sind zwar ebenfalls nicht in dem gewöhnlichen Typus der Engel gebildet, tragen aber die Gestalt aufserordentlicher Wesen, deren Charakter ihrer Bestimmung entspricht, die Todten zum ewigen Heil, oder zur Verdammung aus den Gräbern hervorzurufen. Einer derselben hält ein offenes Buch, die Schrift nach aufsen, gegen die zur Seligkeit Auferstandenen gewendet, um ihnen die in demselben aufgezeichneten Werke zu zeigen, durch die sie des Himmels würdig wurden. Zwei andere hingegen, von denen der eine mit Trauer hinab zu den Verdammten sieht, halten die Schrift ihres Buches von jenen abgewendet, zum Zeichen dafs von denselben keine Thaten bemerkt sind, die zur Seligkeit führen. Und, vielleicht um anzudeuten, dafs da kein Erwachen zum wahren Leben sei, so schweigen hier die Posaunen, die dort gegen die zum Heil Berufenen, mit aller Macht ertönen. **)

Mitten auf dem untersten Theile des Bildes ist eine Höhle, die dem Blick das Innere der Hölle eröffnet, wo man einige Teufel bemerkt, und das Feuer, welches zur Qual der

---

*) Offenb. St. Johann. Cap. 20. v. 12.

**) Leider wird diese vortreffliche Gruppe gegenwärtig fast gänzlich durch das hölzerne Gerüst verdeckt, welches zum Aufmachen des in einer gewirkten Tapete bestehenden Altarbildes dient, das hier bei den päpstlichen Functionen erscheint. Und dabei sind noch überdem, mit wenig Achtung für ein solches Meisterwerk, die eisernen Haspen, um das erwähnte Gerüst an die Wand zu befestigen, mitten in die Figuren dieser Gruppe hineingeschlagen worden.

Verdammten lodert. Vom Beschauer links ist die Auferstehung der Todten in verschiedenen Momenten vorgestellt. Sie arbeiten sich aus ihren Gräbern hervor, meistens noch in ihrem Todtengewande; einige noch als Gerippe, nach dem Gesicht des Propheten Ezechiel. *) In anderen fängt das Knochengebäude an sich mit Fleisch zu bekleiden; und die in welchen der Körper seine vollkommene Gestalt erhalten hat, zeigen das Erwachen aus dem Todesschlafe von den erst Regungen der Empfindung bis zum völlig erlangten Bewufstsein. Diese Figuren sind von vortrefflicher Zeichnung und verbinden mit Wahrheit des Ausdrucks mannichfaltige Schönheit der Bewegung und Gruppirung.

Bei der Hölle erscheint ein Kampf der Engel mit den Teufeln um den Besitz der Seelen. Ein Diener der Gottheit erhebt sich mit einem Manne, der, die Arme um jenen geschlungen, sich fest an ihn zu halten scheint, während ein anderer, den ebenfalls dieser Engel emporgehoben hatte, von demselben wieder hinab, wie durch das Uebergewicht des Bösen mit dem Kopf zu unterst stürzt, wo ihn mit mächtiger Gewalt ein Teufel beim Haar ergreift. Neben dieser Gruppe wird ebenfalls ein Mann von einem Engel emporgehoben. Seine Beine sind durch eine Schlange gefesselt, an der ihn ein aus der Schlucht der Hölle hervorlangender Teufel fasset. Aber die Schlange, die als die Gestalt, in der zuerst der Verführer des Menschen erschien, hier ohne Zweifel die Sünde bedeutet, scheint sich von den Beinen des von ihr Verstrickten loszuwinden und in der Hand des bösen Geistes zurückzubleiben. Darunter sieht man eine nur eben vom Tode erwachte Frau, welche die Hände eines anderen in der Hölle verborgenen Teufels beim Gewand ergreifen.

Die Seligen, die über der Auferstehung der Todten zum Himmel emporsteigen, verdienen mehr Bewunderung wegen ihrer meisterhaften Zeichnung, als wegen des ihnen entsprechenden Ausdrucks. Einige erheben sich durch eigene Kraft; andere mit Beistand der Engel, oder menschlicher Seelen. Unter ihnen ist ein Mann und eine Frau zu bemerken, die ver-

*) Ezechiel Cap. 37.

vermittelst eines Rosenkranzes in symbolischer Bedeutung des Gebetes von einem Engel emporgehoben werden. *)

Den Frommen, die zum ewigen Heil streben, erscheinen gegenüber vom Beschauer rechts, die im Schlamm der Sünde Versunkenen, die in frecher Einbildung die Himmel zu erlangen meinen, aber oben von Engeln zurückgestofsen, und unten von Teufeln hinab zur Hölle gezogen werden.

Diese mit Recht vorzüglich bewunderte Gruppe ist gewöhnlich unter dem Namen der sieben Todsünden bekannt. **) Jedoch lassen sich nur zwei derselben bestimmt erkennen: nämlich der Geiz in einer mit dem Kopfe unterwärts hinabstürzenden Figur, bei der man die Schlüssel bemerkt, womit dieses Laster seinen Götzen verschliefst; und die Wollust am Ende des Bildes in einem vom Rücken gesehenen Manne, der, von einem Teufel bei der Scham ergriffen, sich vor Schmerz darüber in den Finger beifst. Das gewaltige Leben, die Kühnheit der Bewegungen und Verkürzungen, die das Höchste zeigen, was Meisterschaft der Zeichnung zu leisten vermag, sind hier dem Gegenstande angemessen, und dienen zum Ausdruck des Schrecklich-Erhabenen.

Vornehmlich ist, von der Hauptgruppe abgesondert, die Figur eines Menschen zu bemerken, der von unendlichem

---

*) Fiorillo sagt in der Beschreibung dieses Werks (Gesch. der Malerei Th. I. p. 367.), dafs hier einige an einem Stricke in die Höhe gezogen werden. Da aber auf dem ganzen Bilde kein Strick zu finden ist, so hat vermuthlich Fiorillo den erwähnten Rosenkranz dafür angesehen.

**) So nennt Vasari diese Gruppe, durch den sie vermuthlich diesen Namen erhielt. Nach Condivi werden hier die Gottlosen von bösen Geistern hinabgezogen; die Stolzen bei den Haaren, die Wollüstigen bei den Schamtheilen, und dem zufolge jedes Laster bei dem Theile, an dem es sündigt. „i superbi per i capelli, i lussuriosi per le parti vergognose, e conseguentemente ogni vizio per quella parte che peccò" (Cond. Vit. di Michelagnolo pag. 43.) Aber eine so durchgeführte Charakteristik läfst sich hier nicht nachweisen. In der oben angeführten Figur, der einzigen, die ein Teufel beim Haar ergreift, glauben wir wegen des Attributs der Schlüssel eher einen Geizigen als einen Stolzen, der er nach der erwähnten Erklärung Condivi's sein müfste, zu erkennen.

Schmerz erfüllt, mit der Hand die Hälfte seines Gesichts bedeckt und von zwei Teufeln mit Entsetzen erregender Gewalt zur Hölle hinabgezogen wird. Durch die grofse Schlange, die ihn in den linken Schenkel beifst, ist vielleicht der Stolz angedeutet; das aus der Selbstsucht unmittelbar hervorgehende Laster, welches den ursprünglichen Abfall von Gott veranlafst. Der unterwärts schwebende Teufel, mit einem Verdammten auf dem Rücken, erinnert an eine ähnliche Gruppe im jüngsten Gericht des Luca Signorelli im Dome zu Orvieto.

Der Gegenstand der untersten Hauptgruppe auf derselben Seite ist aus Dantes Hölle entlehnt. Man sieht die hier mit Drachenflügeln vorgestellte Barke, in der die Verdammten, von Charon geführt, zum diefsseitigen Ufer des Acheron gelangen, der die Vorhölle von der eigentlichen Hölle scheidet. Charon erscheint als ein Teufel mit Thierohren und fürchterlich rollenden Augen, nach den Worten des Dichters. Er schlägt mit dem Ruder nach den von dem göttlichen Gericht zum Tod des Geistes Verurtheilten, um sie von der Barke an das Ufer zu treiben, *) wo sie von Höllengeistern mit schrecklicher Begier ergriffen werden. Unter denselben erhebt sich Minos als Richter, um den Verdammten den Kreis der Hölle nach Verhältnifs ihrer Sünden zu bestimmen. Die Darstellung ist nicht minder bewundernswürdig in der Zeichnung und Composition als im Ausdruck der unendlichen Qual des bösen Gewissens, und der dumpfen Verzweiflung der Verdammten, die hier entsprechend erscheinen, den erschütternden Versen des Dichters, mit denen er ihren Zustand bei der Fahrt über den Höllenflufs schildert. **) Sie eilen zur

*) Caron, Dimonio con occhi di bragia,
Loro accenando, tutte le raccoglie
Batte col remo qualunque s'adagia.
Dante Inf. Cant. III. vers. 109 — 111.

**) Bestemiavano Iddio, e i lor parenti,
L'umana spezie, il luogo, il tempo e'l seme,
Di lor semenza, e di lor nascimenti.
Inf. Cant. III. vers. 103 — 105.

Barke hinaus, weil, wie Dante sagt, „die göttliche Gerechtigkeit sie also treibt, dafs ihre Furcht sich in Verlangen verwandelt.“ *) Einer von ihnen stürzt aus der Barke einen seiner Gefährten in die Hände der Teufel, während von denselben andere Sünder mit Haken hinabgezogen werden. Die Teufel sind mit Thierohren, und zum Theil mit Hörnern und Krallen, übrigens aber in menschlicher Gestalt gebildet. Ein einziger nur, der unter der Barke einen Sünder bei den Beinen gefafst, auf seinen Schultern trägt, hat Vogelbeine anstatt der menschlichen. Sie tragen bei der äufsersten Häfslichkeit und dem Ausdruck der tiefsten Verworfenheit doch einen gewissermafsen grofsartigen Charakter, und erscheinen nicht in jenen scheufslichen und abenteuerlichen Gestalten, wie in den Werken des Orgagna und anderer früheren Künstler.

Das Gesicht des Minos ist das Bildnifs des Ceremonienmeisters Pauls III., Biagio von Cesena, der von Michelagnolo hier als Höllenrichter vorgestellt ward, weil er, als der Papst dieses Werk in Augenschein nahm, und in Gegenwart des Künstlers von ihm seine Meinung darüber verlangte, es wegen der Nacktheit der Figuren als unschicklich für einen zum Gottesdienst bestimmten Ort, sehr bitter tadelte. **) Der Künstler hat ihn mit längeren Ohren als die übrigen Teufel begabt, und dem Schweife, mit dem er sich beim Dante so oft umwindet als Kreise in der Hölle die

---

*) E pronti sono al trapassar il rio
Che la divina giustizia gli sprona,
Si che la tema si volge in disio.
L. cit. vers. 124 — 126.

**) Er konnte den Papst nicht bewegen, dem Künstler zu befehlen, hier sein Bildnifs zu vertilgen. Der Papst soll ihm auf dieses Ansuchen die scherzhafte Antwort gegeben haben: wenn er in das Purgatorium gesetzt worden wäre, so liefse sich noch Rettung hoffen, aber aus der Hölle sei keine Erlösung möglich. Ich finde diese Anekdote nicht früher als beim Richardson; und da die mit dem Künstler gleichzeitigen Schriftsteller derselben nicht erwähnen, so möchte sie eher auf einer später erfundenen Sage als auf historischen Grunde beruhen.

vor ihm erscheinenden Seelen hinabgeführt werden sollen, *) die Form einer Schlange gegeben, die ihn in die Scham beifst, wodurch er vermuthlich den als Dante'schen Minos vorgestellten Sittenrichter nach den Worten des Dichters, als Kenner der Sünde, und durch sinnbildliche Andeutung der Gewissensbisse, insbesondere derjenigen bezeichnen wollte, hinsichtlich deren sein Werk als verführerisch von ihm beurtheilt ward.

Jener Tadel war allerdings in Beziehung auf die Bestimmung des Gemäldes nicht ungegründet; obgleich dieser Verstofs gegen das Angemessene und Schickliche von des Michelagnolo plastischem Sinne, der ihn zu einseitiger Vorliebe zur Bildung des Nackten verleitete, und keinesweges von dem Streben, wollüstigen Reiz hervorzubringen, herrührte, welches seinem Geiste völlig entgegen war. Auch nahmen die Päpste keine Rücksicht darauf, bis auf den wenig kunstliebenden Paul IV., der das ganze Werk vernichten lassen wollte, nachdem der Künstler sich geweigert hatte, Gewänder über die zu nackten Figuren zu malen. **) Zum Glück ward durch einige Cardinäle und andere Männer von

---

*) Stavvi Minos orribilmente, e ringhia:
Esamina le colpe nell' entrata:
Giudica, e manda, secondo ch'avvinghia.
Dico, che quando l'anima mal nata
Li vien dinanzi, tutta si confessa:
E quel conosciotor delle peccata
Vede qual luogo è d'Inferno è da essa
Cignesi con la coda tante volte,
Quantunque gradi vuol che giù sia messa.
Inferno Canto V. vers. 4 — 12.

**) Michelagnolo gab denen, die ihn von dem Vorhaben des Papstes, ihm diesen Auftrag zu ertheilen, benachrichtigten, zur Antwort: „Saget dem Papste, diefs sei eine geringe Arbeit, und die sich leicht vollbringen läfst: er möge nur die Welt zurecht bringen, mit den Gemälden sei diefs bald geschehen." Dite al Papa che questo è piccola facenda, e che facilmente si può acconciare: che acconci egli il mondo, che le pitture si acconcianno presto. Vasari Vit. di Michelagnolo Ediz. Sanese T. X. p. 168.

Einsicht, die Sache dadurch vermittelt, daſs Daniel von Volterra die besonders anstöſsig scheinenden Blöſsen der heiligen Katharina und des heiligen Blasius mit Gewändern bedeckte. *) Auch Gregor XIII. faſste den Vorsatz, das Gemälde herunterschlagen und an dessen Stelle den Gegenstand desselben von Lorenzo Sabbatini, einem wenigstens im Vergleich mit dem Michelagnolo höchst mittelmäſsigen Maler ausführen zu lassen. **) Im letztverflossenen Jahrhundert lieſs Clemens XIII. von Stefano Pozzi ebenfalls Gewänder über die Blöſsen einiger Figuren malen. ***)

Von der Schicklichkeit abgesehen bringt die groſse Anzahl der fast gänzlich nackten Gestalten eine gewisse Einförmigkeit hervor, die dem Gemälde auch von Seiten der Kunst keinesweges vortheilhaft scheint. Ueberdem verlor der Künstler, indem er der Bekleidung fast gänzlich entsagte, dadurch ein bedeutendes Mittel des Charakteristischen, in Hinsicht der Bezeichnung des Standes und der Verhältnisse, der dargestellten Personen. Man könnte zwar einwenden, daſs die Menschen beim Weltgericht entkleidet von Allem, was an ihre irdischen Verhältnisse erinnert, erscheinen sollen. Aber wir verlangen sie als dieselben wieder zu erkennen, die sie in der zeitlichen Welt waren; wozu der durch sinnliche Form sprechenden Kunst der Charakter der Kleidung ein unentbehrliches Mittel sein möchte. Und aus diesem Grunde scheinen da Fiesole und andere ältere Künstler dem Bedürfniſs der Kunst sehr angemessen in ihren Darstellungen dieses Gegenstandes die Personen jederzeit in der ihnen zukommenden Tracht gebildet zu haben.

Die Rechtfertigung eines anderen unserem Werke gemachten Vorwurfs, der die Anwendung heidnischer Ideen in einem christlichen Gegenstande, durch die Vorstellung der Ueberfahrt der Seelen über den Acheron, und des Cha-

---

*) Vasari Vit. di Danielle Ricciarelli T. IX. p. 182. Daniel erhielt durch diese Arbeit den Beinamen des Hosenmachers; il braghettone. S. Gasparo Celio memorie cart. 16.

**) Malvasia Felsina Pittrice, Vit. di Lorenzo Sabbatini, Part. II. p. 251.

***) Chattard Descrizione del Vaticano T. II. p. 41.

ron und Minos betrifft, kann sich nicht sowohl auf den Michelagnolo als auf den Dante beziehen, den jener hierin folgte. Der Tadel mufs höchst ungegründet durch die Betrachtung erscheinen, dafs der Dichter, zur Allegorisirung und Versinnlichung christlicher Ideen, den Mythos des heidnischen Alterthums in den Charakter des Christenthums umgestaltete. So sind Charon und Minos beim Michelagnolo wie beim Dante keinesweges die Gestalten dieses Namens in der alten Götterwelt, sondern Teufel, die dasselbe Amt in der christlichen Hölle verrichten, welches die so benannten mythologischen Personen in der heidnischen Unterwelt ausübten.

Wir können hier nicht umhin einer ausgezeichneten Copie dieses Werkes in Oel zu erwähnen, die man ehemals im Pallast Farnese zu Rom sah *) und sich jetzt in der Gemäldesammlung des königlichen Museums zu Neapel befindet. Michelagnolo liefs dieselbe, vermuthlich nicht allein unter seiner Aufsicht, sondern auch mit seiner werkthätigen Beihülfe in der Zeichnung der Figuren, für den Cardinal Alexander Farnese von Marcello Venusti verfertigen, dem diese Arbeit zu solcher Zufriedenheit des Bonarroti gelang, dafs er sich dadurch die besondere Gunst dieses grofsen Künstlers erwarb, und durch dessen Verwenden mehrere andere Aufträge erhielt. **) Die Figuren dieses Gemäldes sind ungefähr von der Gröfse eines römischen Palmens. Der Charakter der Zeichnung ist dem des Originals auf das Vollkommenste entsprechend, und die Ausführung sehr fleifsig und meisterhaft. ***)

*) Scanelli, Microcosmo lib. I. cap. 10. a c. 72.

**) S. Gio. Baglione Vite de'Pittori, Scultori ed Architetti, dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642.

***) Fiorillo (Gesch. d. Mal. Th. I. p. 379) erwähnt auch einer anderen Copie des jüngsten Gerichts von Cornelius Imet, die ebenfalls zu Neapel befindlich sein soll, von der wir aber nicht aus eigener Anschauung zu urtheilen vermögen. Aufserdem werden von dem genannten Schriftsteller noch Copien desselben Werkes von Battista Franco, Odoardo Fialelli, Francesco Crivello, Bazzacco, und Leonardo Cungi angeführt.

D.

Der Hof der Loggien.

(Cortile di S. Damaso.)

Erstes Stockwerk der Loggien. Appartaments Borgia.

Hof der Loggien.

Der Hof, genannt Cortile di S. Damaso, führt diesen Namen von dem hier unter Innocenz X. nach Angabe des Algardi errichteten Brunnen, dessen Quell man mit dem von dem heiligen Papst Damasus in den Vorhof der alten Peterskirche geleiteten Wasser verwechselte. Zum Haupteingange in diesen Hof führt eine flache Treppe von der am Vaticanischen Palast liegenden Galerie des Petersplatzes. Er hat die Gestalt eines unregelmäfsigen Vierecks. Die Loggien, die ihn auf drei Seiten umgeben, eines der schönsten Bauwerke des neueren Roms, wurden nach Angabe des Bramante unter Julius II. angefangen, und im Pontificat Leo X. unter Raphaels Leitung geendigt. *) Sie

*) Bei Vasari findet sich (Vit. di Giuliano da Majano, Tom. III, p. 242) folgende Stelle: „Als Giuliano (da Majano) von Herrn Rosello Aretino, Secretär Pauls II. nach Rom in den Dienst dieses Papstes berufen ward, trug ihm nach seiner Ankunft derselbe im ersten Hofe des Palastes von St. Peter, die Loggien von Travertin zu bauen auf, mit drei Säulenreihen; die erste im untersten Stockwerk, wo jetzt der Stempel der Bullen (il piombo) und andere Behörden sind; die zweite darüber wo der Datarius und andere Prälaten wohnen, und die dritte und letzte, wo sich die gegen den Hof der Peterskirche liegenden Zimmer (che rispondono nel cortile di S. Pietro) befinden, die er mit vergoldeten Balken und anderen Zieraten schmückte.“

Man hat unter dem hier erwähnten ersten Hofe des Vaticanischen Palastes (primo cortile del palazzo di S. Pietro) den Cortile di S. Damaso verstanden, und dem zufolge angenommen, dafs die daselbst im Pontificat Pauls II. erbauten Loggien unter Julius II. niedergerissen wurden, um an ihrer Stelle die heutigen nach Angabe des Bramante aufzuführen. Da aber Vasari von jenen als von etwas noch zu seiner Zeit Vorhandenem zu sprechen scheint, so möchten wir in dem von ihm erwähnten Hofe, in dem sie sich befanden, nicht den Cortile di S. Damaso, sondern einen anderen in dem von Paul II. erbauten Theile des Vaticanischen Palast's vermuthen, dessen Zer-

bestehen aus drei Stockwerken, die sich über dem Erdgeschofs erheben. Die Arcaden der beiden untersten sind mit Pilastern, in dem ersten mit dorischen, im zweiten mit ionischen Capitälen geschmückt. Dreizehn Arcaden, deren Länge 312 Palm beträgt, sind in jedem dieser beiden Stockwerke an der Seite links von der vorerwähnten Treppe. Zur rechten an der an den neuen Palast stofsenden Seite sind acht, und an der Hinterseite neun. Diese mifst 216, und jene 192 Palm. Die Breite der Gänge beträgt 21 Palm. Das Dach des dritten Stockwerkes ruht auf Korinthischen Säulen, welche den Pilastern der beiden unteren in der Zahl entsprechen. Alle haben gegen den Hof Brustlehnen, die aus Ballustraden bestehen.

Diese Loggien drohten, weil Raphael einige Gemächer unter denselben (man sagt einigen päpstlichen Dienern zu Gefallen) unausgefüllt gelassen hatte, bald nach ihrer Vollendung den Einsturz, dem aber, auf Veranstaltung des Antonio da Sangallo durch Ausfüllung der gedachten Gemächer und Verstärkung der Fundamente vorgebeugt wurde. *)

Erstes Stockwerk der Loggien.

Im ersten Stockwerk ist insbesondere die erste Arcadenreihe wegen der schönen von Johann von Udine gemalten Zieraten zu bemerken. Sie wurden unter Leo X. verfertigt. Man sieht daher in öfterer Wiederholung das Wappen dieses Papstes, und die Sinnbilder der Familie Medici, den Diamantenring mit den drei Federn und das Joch. **)

---

störung unter Paul V., durch die Verlängerung der Peterskirche veranlafst wurde. Die Beweise für diese Annahme scheinen sehr schlagend zu sein. Nach dem Zeugnifs des Costaguti (Architettura della Basilica di S. Pietro p. XII.) befand sich in dem gedachten Theile des vaticanischen Palastes die Dataria, welche doch ohne Zweifel mit der von Vasari angeführten Wohnung des Datarius zusammenfallen mufs. Auch erwähnt Michelagnolo, in dem von uns bei der Geschichte des Bau's der neuen Peterskirche mitgetheilten Briefe an Messer Bartolomeo, die Behörde der päpstlichen Bullen (uffizio del piombo) als in jenem Theile des Palastes befindlich.

*) Vasari Vita di Antonio da Sangallo Tom. VII. p. 173.

**) Diese Sinnbilder finden sich gewöhnlich unter den auf Veran-

Die Wände wurden von dem gedachten Künstler mit kleinen Figuren, Gruppen und Arabesken geschmückt. Sie sind durch Unachtsamkeit, Muthwillen, und das öftere Zumauern der Arcaden zur Zeit des Conclave sehr verdorben, und grofsentheils gänzlich zu Grunde gegangen. Noch im Jahre 1828 hat man die Bilder der untersten Felder, unter deren Gegenständen sich einige Meerwunder befanden, überstrichen; und ohne nachdrückliche Vorstellungen von Kunstverständigen, würden die sämmtlichen Malereien der Wände damals dasselbe Schicksal erfahren haben.

Noch ziemlich gut erhalten sind hingegen die Deckengewölbe der Arcaden. Sie sind abwechselnd mit gemalten Weinlauben und zierlichen Stuckaturen geschmückt. Die letzteren bilden Cassettoni in Rautenform und anderen Gestalten, deren lebhafte Farben durch schöne Zusammenstellung dem Auge einen sehr wohlgefälligen Eindruck gewähren.

Als in der Folge Pius IV. die Ausschmückung dieser Loggien durch Johann von Udine zu vollenden beschlofs, ward

---

staltung der Päpste aus dem Hause Medici verfertigten Zieraten der römischen Gebäude. Der Ring mit drei Diamanten ist von der Erfindung des Cosmus Pater patriae. Sein Enkel Lorenzo magnifico setzte zu diesem Ringe die drei Federn hinzu, welche zuweilen die symbolischen Farben der drei theologischen Tugenden weifs, grün, und roth zeigen. Die Diamanten sollen auf die Festigkeit des Gemüths deuten; und das Motto: semper, das man gewöhnlich bei diesem Sinnbilde liest, sich auf den Vorsatz der steten Beharrlichkeit in der Liebe Gottes beziehen. Das Joch endlich nahm Leo X. bereits als Cardinal, nachdem seine Familie im Jahre 1512 durch die Gewalt der spanischen Waffen wieder die Oberherrschaft in Florenz erlangt hatte. Zuweilen steht dabei das Motto suave, zur Anspielung auf die Worte des Heilandes: „Mein Joch ist sanft und meine Lasten sind leicht.“ Leo X. erneuerte in diesem Sinnbilde gewissermafsen eine Idee seines Urgrofsvaters, des zuvorerwähnten Cosmus, der auf einer Münze die Stadt Florenz in Gestalt einer Frau prägen liefs, unter deren Sitze ein Joch zu bemerken war. Siehe Scipione Ammirato Ritratti d'huomini illustri di Casa Medici, in opusculo Tom. III. p. 13 u. p. 73; defsgleichen Paolo Giovio Dialogo dell' Imprese militari et amorose p. 45 et seg.

dieser Künstler, der sich bereits in hohem Alter befand, von dem Papste genöthigt die gedachten von ihm in der Blüthe seines Lebens in Fresco gemalten Weinlauben mit Wasserfarben auf dem Trockenen zu übergehen. Obgleich sie dadurch, wie Vasari bemerkt, *) ihre vormalige leichte Behandlung und Frische der Farben verloren, so sind sie doch noch in ihrem gegenwärtigen Zustande bewundernswürdig, insbesondere wegen der vortrefflichen Vögel und vierfüfsigen Thiere von mancherlei Art, die sich in ihnen befinden. Durch den im Jahre 1564 erfolgten Tod des Johann von Udine unterblieb die weitere Fortsetzung jenes Unternehmens bis zum Pontificat Gregor XIII., in welchem die Malereien der zweiten Arcadenreihe dieses Stockwerkes von Cristofano Roncalli, il Pomarancio genannt, mit Beihülfe anderer Künstler damaliger Zeit ausgeführt worden sind. Sie entfernen sich sehr zu ihrem Nachtheil von denen des Johann von Udine, obgleich man diese zum Vorbilde genommen zu haben scheint. Die dritte Reihe ist ganz unvollendet geblieben; und an mehreren Stellen sogar ohne Kalkbewurf der Ziegelmauern.

Apparta-mento. Borgia.

Am Ende der ersten Arcadenreihe ist der Eingang zu der Reihe von Zimmern, welche das untere Stockwerk des von Nicolaus III. errichteten und von Nicolaus V. erneuerten Gebäudes, gegen den grofsen Hof des Belvedere begreifen. Man nennt sie Appartamento Borgia von dem Familiennamen Alexander VI., der sie zu seiner Wohnung erwählte und ausschmücken liefs.

Der grofse Saal, in den man zuerst gelangt, mifst 82 Palm in der Länge und 53 in der Breite. Er führte ehemals den Namen Sala de' Pontifici, wird aber jetzt Sala Borgia genannt. Die Decke ist mit Malereien und Stuckaturen von Johann von Udine und Perin del Vaga in schönem Geschmack verziert, und zwar, wie das Wappen und der Name Leo X. in den vier Ecken des Gewölbes zeigt, im Pontificat dieses Papstes. Ihre Gegenstände sind theils gemalte, theils in Stuck ausgeführte Arabesken, einige Sternbilder, unter denen sich die Zeichen des Thierkreises befinden, und die Gottheiten

*) Vasari Vit. di Giov. da Udine T. IX. p. 41.

der Planeten. Die letzteren sind von Perin del Vaga, und, wie man glaubt, nach Raphaels Zeichnungen verfertigt. Sie werden in Wagen gezogen: Jupiter von Adlern; Mars von zwei braun und weifs gefleckten Pferden; *) Diana von zwei Nymphen; Mercur von Hühnern, und Apollo von vier weifsen Pferden. Venus und Saturn, welche, dieser von Schlangen, jene von Tauben gezogen, dem Vasari zufolge, hier vorgestellt waren, sind vermuthlich bei einer späteren Restauration der Decke zu Grunde gegangen. Noch sieht man an derselben in der mittelsten Rundung vier Victorien mit der dreifachen Krone und den päpstlichen Schlüsseln, ebenfalls von der Hand des Perin del Vaga. In den zehn Lunetten dieses Saales sind merkwürdige Begebenheiten aus der Geschichte der Päpste durch Denkschriften verewigt. Die unter ihnen im Pontificat Pius IV. gemalten Ansichten von merkwürdigen römischen Gebäuden sind nicht mehr vorhanden. **)

Die Deckengemälde der drei folgenden Zimmer wurden unter Alexander VI. von Pinturicchio ausgeführt. Sie sind das umfassendste Werk dieses Künstlers in Rom, dürften aber unter seine am wenigsten gelungenen Arbeiten gehören. Sie zeigen den Styl des 15ten Jahrhunderts mehr im Aeufserlichen als im Geiste, und ausgeartet in willkürliche Manier, die man vornehmlich im Faltenwurfe erkennt. Dabei haben die mit Stuck modellirten Zieraten der Gewänder, und Ausladungen der architektonischen Gegenstände ein sehr geschmackloses Ansehen.

Die Decken dieser Zimmer bilden zwei durch einen grofsen Bogen geschiedene Kreuzgewölbe. Unter den reichen Nebenzieraten meist von vergoldeter Stuckarbeit bemerkt man in steter Wiederholung den Stier, das Wappenbild der Familie Borgia.

Im ersten Zimmer sind in den Lunetten folgende Be-

---

*) Nicht von Wölfen, wie Vasari (Vita di Perin del Vaga T. VII. p. 258) sagt, und wie ihm von Anderen nach geschrieben worden ist.

**) Chattard Descriz. del Palazzo Vaticano T. II. p. 85.

gebenheiten aus dem Leben Christi, und der heiligen Jungfrau vorgestellt:

1) Die Verkündigung Gegen den Hintergrund zwischen dem Engel Gabriel und der heil. Jungfrau erscheint in der Höhe Gott Vater mit Engeln umgeben.

2) Die Geburt Christi. Die heil. Jungfrau, Joseph und zwei Engel verehren kniend das auf dem Fufsboden liegende Kind Jesus. Hinter der Hütte, unter welcher die Krippe steht, sieht man zwei Hirten, oben einige schwebende Engel. Die am Horizont aufgehende Sonne ist durch Gold auf erhöhten Punkten von Stuck gebildet.

3) Die Anbetung der Könige.

4) Die Auferstehung Christi. Vom Beschauer links verehrt der Papst Alexander VI. den über seinem Grabe schwebenden Heiland.

5) Die Himmelfahrt Christi.

6) Die Ausgiefsung des heiligen Geistes.

7) Die Aufnahme der Maria in den Himmel. An ihrem verlassenen Grabe kniet, dieselbe verehrend, vom Beschauer links, der heil. Johannes, und rechts ein roth gekleideter Mann, ohne Zweifel ein Bildnifs. Seine Tracht läfst einen geheimen Kämmerer des Papstes (Cameriere segreto) vermuthen.

An der Decke sind in Rundungen die halben Figuren der Könige David und Salomo, und der Propheten Jesaias, Jeremias, Malachias, Sophonias, Micheas, und Joel vorgestellt.

Im zweiten Zimmer:

1) Die heil. Katharina, welche in Gegenwart des Kaisers Maxentius mit den Philosophen zu Alexandrien disputirt.

2) Der Besuch des heil. Abts Antonius bei dem heil. Paulus dem Eremiten. Die beiden Heiligen brechen das Brod, welches ihnen der Rabe gebracht hatte. Hinter dem Antonius befinden sich drei böse Geister in Gestalt gehörnter Frauen.

3) Der Besuch der Maria bei Elisabeth. Die Gruppe einiger mit weiblichen Arbeiten beschäftigter Frauen,

vom Beschauer rechts, gehört unter das Vorzüglichste dieser Bilder.

4) **Die Marter des heil. Sebastian.**

5) **Susanna, welche im Bade die beiden Alten überfallen.**

6) Drei bewaffnete Männer, der vorderste mit entblöfstem Schwert, kommen aus der Thür eines Gebäudes, ähnlich einem Thurme. Vom Beschauer links eine Heilige im Ausdruck des Schreckens, die aus einer Oeffnung der Seitenmauer des gedachten Gebäudes entflohen zu sein scheint. Wir finden diesen Gegenstand nirgends erklärt. Vielleicht läfst sich in demselben die heil. Barbara erkennen, die vor ihrem Vater flieht, der sie wegen ihres Uebertritts zum christlichen Glauben ermorden wollte.

Die Gegenstände der Gemälde an den Kreuzgewölben und am Bogen, welcher die Decke in zwei Hälften theilt, vermögen wir nicht zu erklären. Ueber der einen der beiden Thüren dieses Zimmers sieht man in einer Rundung die heil. Jungfrau mit dem Kinde in einer Glorie von Engeln. *)

In den Lunetten des dritten Zimmers sind die Mathematik, Dialektik, Rechtswissenschaft, Geometrie, Arithmetik, Musik und Astronomie vorgestellt. Jede dieser allegorischen Personen ist mit mehreren auf sie bezüglichen Figuren umgeben. Die kleinern Bilder am mittleren Bogen der Decke, welche den Styl einer späteren Zeit als die des Pinturicchio zeigen, haben vermuthlich bei der im Pontificat Pius IV. unternommenen Restauration dieser Gemälde **) ihren ursprünglichen Charakter verloren. Die Erklärung ihrer Gegenstände sind wir ebenfalls genöthigt Anderen zu überlassen.

---

*) Dieses Bild ist ohne Zweifel dasselbe, in welchem Pinturicchio die Julia Farnese als die heil. Jungfrau vorstellte. Die Worte des Vasari (Vita del Pinturicchio T. IV. p. 256) sind folgende: In detto palazzo (del Papa) ritrasse sopra la porta d'una camera la Sig. Giulia Farnese nel volto d'una nostra Donna, e nel medesimo quadro la testa d'esso Papa Alessandro che l'adora. Der gegenwärtig nicht mehr vorhandene Kopf des Papstes ist vermuthlich aus sehr begreiflichen und wohl begründeten Ursachen vertilgt worden.

**) Von dieser Restauration spricht Vasari a. a. O.

Zum Appartamento Borgia gehören noch zwei darauf folgende Zimmer, die jetzt gewöhnlich verschlossen sind. Die Decken derselben sind ebenfalls mit Gemälden geschmückt, die fälschlich dem Pinturicchio zugeschrieben werden, indem sie vielmehr den Styl des Mantegna zeigen. Im ersten der gedachten Zimmer sieht man in jeder der zwölf Lunetten einen Propheten und einen Apostel, beide in halber Figur. Die Apostel halten schmale entfaltete Rollen mit den verschiedenen Artikeln des apostolischen Glaubensbekenntnisses und die Propheten darauf bezügliche Prophezeyungen. Im zweiten, welches ebenfalls zwölf Lunetten hat, ist in jeder derselben ein Prophet und eine Sibylle in halber Figur vorgestellt. Die Aufschriften der entfalteten Rollen in ihren Händen enthalten ebenfalls Prophezeyungen auf das Christenthum.

E.

Die Loggien Raphaels.

Zweites Stockwerk der Loggien. Loggien Raphaels.

An den Wänden der Treppe, die von dem ersten Stockwerk der Loggien zu dem zweiten führt, sieht man vier Frescogemälde von Donato Fornello — einem wenig ausgezeichneten Maler vom Ende des 16ten Jahrhunderts — welche Gegenstände aus dem Leben des heil. Petrus vorstellen. Die erste Arcadenreihe, zu welcher man von derselben Treppe gelangt, führt den Namen der Loggien Raphaels (Loggie di Raffaele), weil ihre sämmtlichen Zieraten nach der Erfindung und Angabe dieses grofsen Künstlers ausgeführt sind. *) In Hinsicht der harmonischen aus Einem Geist hervorgegangenen Vereinigung, der Baukunst, Malerei und Plastik gewährt kein Ort in Rom einen so vollkommenen Begriff wie dieser von dem ausgebildeten Ge-

*) Nach Vasari (V. di Raffaele Tom. V. p. 292) verfertigte Raphael die Zeichnungen nicht allein zu den biblischen Deckenbildern, sondern auch zu den Stuckaturen, und zu der allgemeinen Eintheilung der Felder (partimenti) der Gemälde und Bildwerke.

schmack und Schönheitssinn des Zeitalters Leo X. Die geringfügigsten Zieraten zeigen nicht minder als die bedeutendsten die höchste Blüthe der Kunst im neueren Italien. Auch deuten die mythologischen Vorstellungen, welche hier die heiligen Gegenstände als anmuthige Nebenzieraten umgeben, auf den Charakter des geistlichen Fürsten, der die Beförderung der Kenntnifs des classischen Alterthums als einen angelegentlichen Gegenstand seiner Regierung betrachtete.

Die Aufsicht über die Ausführung der historischen Gemälde übertrug Raphael dem Giulio Romano. Die theils gemalten, theils in Stuckatur ausgeführten Nebenzieraten verfertigte Johann von Udine mit Beihülfe einiger anderen Schüler Raphaels, und gab in ihnen einen vorzüglich ausgezeichneten Beweis seiner Kunst. Raphael soll durch die Decorationen der zu seiner Zeit entdeckten Thermen des Titus zur Anwendung ähnlicher Verzierungen veranlafst worden sein. Wenn man jene antiken Malereien nach dem beurtheilt, was noch vorhanden ist, so kann man sich leicht überzeugen, dafs die Zieraten dieser Loggien einen von ihnen sehr verschiedenen eigenthümlichen Charakter zeigen. *)

---

*) Die bekannte Sage, dafs Raphael, um das angebliche Plagiat zu verbergen, die zu seiner Zeit entdeckten Zimmer der Thermen des Titus wieder habe verschütten lassen, gründet sich nach Lanzi's richtiger Bemerkung (Storia della Pittura Tom. II. p. 91) auf eine Stelle des Serlio. (Tutte l'opere d'Architettura di Sebastiano Serlio, raccolte del Scamozzi, Venezia, 1584. cart. 192.) Dieser Baukünstler sagt, indem er von den Zieraten im Geschmack der Arabesken spricht, man sehe von denselben noch einige Reste aus dem Alterthume, in Rom, Pozzola und Baje, „ed assai più se ne vedriano, se la maligna ed invidia natura d'alcuni non le havessino guaste ed distratte, acciocchè altri non havessi a goder di quello, di che essi erano fatti copiosi; la patria, ed il nome dei quali voglio tacere, che pur troppo sono noti fra quelli, che di tali cose si son dilettati a nostri tempi." Unter diesen Zerstörern der antiken Grotesken, deren Namen hier Serlio verschweigt, hat man auch den Raphael vermuthet. Das Widersinnige einer so kleinlichen, dem Charakter des grofsen Künstlers so widersprechenden Handlung leuchtet schon durch die Betrachtung ein, dafs sie ganz zwecklos gewesen sein würde, da nach dem Bericht des Armenini (De veri

Ihre Stuckaturen bestehen aus mannichfaltigen architektonischen Verzierungen, und einer fast unzähligen Menge Reliefs von kleinen Büsten und einzelnen Figuren und Gruppen, welche gröſstentheils mythologische Gegenstände vorstellen. Sie zeigen eine geistvolle Nachahmung des antiken Styls. Einige sind von bekannten antiken Denkmälern entlehnt, wie rechts vom Eingange der Treppe, die auf alten Grabmonumenten öfter vorkommende Victoria, welche auf einem ovalen Schilde schreibt; und am ersten Bogen der zweiten Arcade zwei Gruppen ans der in mehreren Reliefs in Rom vorhandenen Vorstellung der Ermordung des Aegisth von Orestes. Bei diesen Arbeiten gelang es dem Johann von Udine durch eine von ihm erfundene Composition von gestoſsenem Marmor und aus Travertin gebranntem Kalk die Feinheit und Weiſse der Masse der antiken Stuckaturen zu erreichen, wonach man vor ihm vergeblich gestrebt hatte. Dem Vasari zufolge wurden die Stuckarbeiten der neueren Kunst aus einer, aus Gyps, Kalk, griechischem Pech, und gestoſsenen Ziegeln zusammengesetzten Masse verfertigt, bis man sich bei der von Bramante aufgeführten Tribune der neuen Peterskirche des Travertinkalkes und der Pozzolana bediente. Johann von Udine hatte zuerst anstatt der Pozzolana gestoſsenen Travertin unter den Kalk zu mischen versucht, durch den aber die Masse noch nicht die gewünschte Weiſse erhielt. *)

In den Malereien leistete vornehmlich Perin del Vaga dem Udine Beihülfe. **) Die Wände, welche die innerhalb der Loggien liegenden Fenster umgeben, sind mit gemalten Blumen- und Fruchtgewinden von ausgezeichneter Schönheit geschmückt. Die übrigen Malereien, welche die Wände abwech-

---

precetti della Pittura. Lib. III. p. 194 e 195) die ganze Stadt hinströmte, um die gedachten Zimmer der Thermen des Titus in Augenschein zu nehmen, und sie demnach in Rom allgemein bekannt waren. Wohl nicht minder ungegründet hat man (in den Memoire per le belle arti Roma 1788), um von dem Raphael diese Schuld abzuwälzen, sie dem Pinturicchio aufbürden wollen.

*) Vasari Vita di Giov. da Udine. Tom. IX. p. 30.

**) Vasari Vita di Perin del Vaga. Tom. VII. p. 255.

wechselnd mit jenen Stuckaturen schmücken, bestehen in Thieren von mancherlei Art, gröſstentheils aber in sogenannten Arabesken, oder Grottesken. *) Die letzteren zeigen das Vorzüglichste der neueren Kunst in dieser Art von Gegenständen, und haben daher den Neueren meistens zum Vorbilde gedient. Wie bekannt eiferte schon Vitruv **) gegen den zu seiner Zeit sehr herrschenden Geschmack an dergleichen Verzierungen. Er verwarf sie als widersinnige Erzeugnisse, durch welche sich die Kunst von Natur und Wahrheit entfernt; und neuere Kunstrichter sind ihm hierin beigetreten. Es widerspricht allerdings den Naturgesetzen der Schwere, wenn man in ihnen menschliche Figuren, Thiere gröſserer Art und wohl gar Gebäude auf leichte Pflanzen setzt. Aber diese Gegenstände sind auch hier nicht als eine Vorstellung der Dinge selbst, sondern als Gebilde der Phantasie zu betrachten, in denen sich dieselbe in einem anmuthigen und phantastischen Scherze von den Gesetzen der Wirklichkeit entbindet; und insofern können die Arabesken mit den abenteuerlichen Mährchen verglichen werden, durch welche uns die Poesie in eine Welt versetzt, deren Realität lediglich in der Phantasie besteht. Allerdings scheinen sie nur als untergeordnete Zieraten gebilligt werden zu können. Denn ihre fast ausschlieſsliche Anwendung zur Ausschmückung der Gebäude, wie sie zu Vitruv's Zeiten herrschend gewesen sein mochte, verräth Mangel an Sinn für das Bedeutendere und Höhere der Malerkunst; und von dieser Seite betrachtet hatte jener Baukünstler des alten Roms vollkommen recht, sie für verwerflich zu erklären.

---

*) Diese Benennung hat ihren Ursprung von den Gemächern antiker Gebäude, die man, weil sie durch die Erhöhung des Bodens unterirdisch geworden waren, Grotte nannte, und in denen man diese Art von Zieraten entdeckte. Daſs sie im Wesentlichen ihres Charakters schon vor Raphaels Zeiten von neueren Künstlern angewendet wurden, zeigen auch in Rom mehrere Malereien und Sculpturen aus den späteren Zeiten des 15ten Jahrhunderts. In ihnen hatte sich vor dem Johann von Udine vornehmlich Morto da Feltro ausgezeichnet.

**) Lib. VII. Cap. 6.

Jene vortrefflichen Wandverzierungen dieser Loggien, haben leider ungemein gelitten, und zwar nicht sowohl durch die gewöhnlichen Zufälle, welche die Zerstörung der Kunstwerke herbeizuführen pflegen, als durch fühllose Rohheit und Muthwillen der Menschen. Sie sind durch eingekritzelte Namen und Beschmieren mit Rothstein verdorben; und nur da dieser barbarischen Zerstörung entgangen, wo die Hände sie nicht zu erreichen vermochten. Die nach Raphaels Zeichnungen von Perin del Vaga *) in Einer Farbe (Chiaroscuro) im Sockel unter den Fenstern ausgeführten Gegenstände aus der heiligen Schrift, welche sich auf die Deckenbilder bezogen, zeigen nur noch wenige Spuren ihres ehemaligen Daseins; und ihre Compositionen sind daher nur durch Kupferstiche von Pietro Santi Bortoli der Nachwelt erhalten worden. Auch die Vergoldungen der Stuckaturen sind meistens erloschen. Von der Bekleidung des Fufsbodens, die auf Raphaels Veranstaltung aus Florenz gebracht wurde, sind ebenfalls nur noch wenige Reste vorhanden. Sie bestand aus einer Composition von verglaster Erde, die der berühmte Bildhauer Luca della Robbia erfand, und war von einem Nachkommen dieses Künstlers verfertigt, der denselben Taufnamen führte, und in Arbeiten dieser Art vorzügliche Geschicklichkeit besafs. **)

Die Verzierungen der Arcadengewölbe sind zwar ungleich besser als die der unteren Wände erhalten; doch haben auch hier die Gemälde an der Seite gegen den Hof, vermuthlich durch die von dem Regen verursachte Feuchtigkeit der Mauer, bedeutend gelitten. Um diesen schädlichen Einflufs des Wetters zu verhindern, sind die Arcaden unter der neapolitanischen Herrschaft im Jahre 1813 mit Fenstern verschlossen worden, welche zur Erhaltung der Malereien wohl vortheilhaft sein mögen, aber das Gebäude sehr verunstalten.

In jedem Gewölbe erscheinen fünf viereckige Felder. Das mittlere derselben zeigt in der mittelsten Arcade das Wappen Leo's X., in den übrigen hingegen eine Victoria in

---

*) Vasari Vita di Perin del Vaga. Tom. VII. p. 256.

**) Vasari Vita di Luca della Robbia. Tom. III. p. 54.

erhobener Arbeit von Stuck, welche das Joch, das oben erwähnte Sinnbild des gedachten Papstes, hält. Die Seitenfelder begreifen die Gemälde von Gegenständen aus der heil. Schrift, nach den berühmten Compositionen Raphaels, welche unter dem Namen von Raphaels Bibel bekannt sind. Der übrige Raum der Gewölbe ist mit Malereien und Stuckarbeiten auf sehr mannichfaltige Weise ausgefüllt.

Die ausgezeichnete Vortrefflichkeit jener biblischen Bilder ist allgemein anerkannt. In mehreren derselben sind die Gegenstände so vollkommen befriedigend, und gleichsam erschöpfend ausgedrückt, daſs es unmöglich scheint, sie auf eine andere, und doch eben so treffende Weise darzustellen. Obgleich ihre Ausführung nicht von Raphael selbst herrührt, so lassen sie doch nicht nur in der Composition, sondern in Hinsicht des Princips in allen Theilen der Malerei den Gipfel seiner Kunst erkennen. Ein vorzüglich idealer Charakter ist in ihnen durchaus herrschend. Die Motive der Gewänder sind als classisch zu betrachten; und in der Zeichnung des Nackten macht der schöne im Ganzen herrschende Sinn einzelne Mängel verschwinden. Weniger als diese Vorzüge scheint die vortreffliche Beleuchtung und Farbenwirkung in mehreren dieser Gemälde bemerkt worden zu sein, die, insbesondere in der harmonischen Zusammenstellung schillernder Gewänder, als vorzügliche Muster zu betrachten sind.

Die von verschiedenen Händen herrührende Ausführung ist allerdings nicht von gleichem Werthe. Welchen von Raphaels Schülern die einzelnen Bilder zuzuschreiben sind, ist nicht jederzeit mit Sicherheit zu bestimmen. Die gewöhnlichen Angaben hierüber gründen sich meistens nicht auf historische Zeugnisse, sondern auf eine unsicher scheinende Kenntniſs der Manier der Künstler. *)

---

*) Die Künstler, welche nach späteren Angaben diese Gemälde ausführten, sind Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Perin del Vaga, und Raffaele dal Colle. In Hinsicht des letzgenannten findet sich keine Erwähnung beim Vasari. Bottari nennt ihn in einer Note zu dem Werke jenes

Wir gehen nun zur besonderen Betrachtung dieser Gemälde über, indem wir am Eingange der oben erwähnten Treppe beginnen.

Arcade I.

1) Die Scheidung des Lichtes von der Finsternifs; — 2) Gott schwebend über dem Erdball, um Land und Meer zu scheiden, und die Pflanzen zu erschaffen; — 3) Die Schöpfung der Sonne und des Mondes; — 4) Eie Erschaffung der Thiere, welche der Künstler hier durch das Hervorgehen derselben aus der Erde auf den Ruf Gottes versinnlichte.

Die Figuren des ewigen Vaters zeigen den Typus des Michelagnolo. Unter ihnen scheint die in dem Gemälde der Scheidung des Lichts von der Finsternifs die vorzüglichste. Man hat auch ihre Ausführung dem Raphael beigelegt. Sie unterscheidet sich aber weder in der Fleischfarbe, welche

---

Schrifstellers (Vita di Cristofano Gherardi Tom. VIII. p. 135.) unter den Malern, die in Raphaels Loggien arbeiteten; aber vermuthlich nur dem Taja zufolge. Hingegen erwähnt Vasari (Vita di Raffaele da Urbino. Tom. V. p. 293.) unter denselben, aufser den Obengenannten, den Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo (von ihm il Bologna genannt), den Vincenza da S. Gemignano, und den Polidoro da Caravaggio. Wenn der Letztere dem Bericht des Vasari zufolge (Vita di Polidoro da Caravaggio Tom. VI. p. 251.) im Pontificate Leo's X. nach Rom kam, anfangs zu dem Bau dieser Loggien den Maurern den Kalk zutrug, und sich erst nachher der Malerei ergab, so konnte er in derselben zu dieser Zeit nur ein Anfänger sein, und folglich bei der Ausführung dieser Gemälde keine Beihülfe von Bedeutung leisten. Von dem Vincenzo da S. Gemignano und dem Pellegrino da Modena sagt Vasari in dem Leben dieser Künstler, dafs sie in den Loggien mit grofsem Lobe arbeiteten. In Hinsicht des Giulio Romano scheint er mit sich selbst im Widerspruch, wenn er im Leben Raphaels sagt, dafs jener Künstler über die Ausführung der historischen Bilder die Aufsicht erhielt, aber wenige derselben selbst verfertigte, hingegen an einem anderen Orte (V. di Giulio Romano. Tom. VII. p. 197) behauptet, dafs Raphael von ihm viele dieser Gemälde, von denen er einige nennt, ausführen liefs.

in das Ziegelrothe fällt, noch in der Behandlung des Pinsels von den drei übrigen Bildern, welche, insbesondere in Rücksicht des erwähnten Colorits, mit grofser Wahrscheinlichkeit dem Giulio Romano zugeschrieben werden, obgleich Vasari nur die Schöpfung der Thiere unter den Arbeiten dieses Künstlers erwähnt.

Arcade II.

1) Gott, der Adam die Eva zuführt. Der Gegenstand ist rein menschlich mit grofser Schönheit dargestellt. Gott trägt den Charakter eines würdigen zärtlichen Vaters, der seinem Sohne die ihm bestimmte Gattin ertheilt. Adam betrachtet sie mit freudiger Verwunderung, indem er auf sich zeigt, um anzudeuten, dafs er in ihr sein eigenes Fleisch und Selbst erkenne.

2) Der Sündenfall. Eva reicht dem Adam die verbotene Frucht. Zwischen den beiden ersten Eltern erscheint auf dem Baume der Erkenntnifs der Versucher in der gewöhnlichen Gestalt einer Frau, welche in einer Schlange endet. Die Figur der Eva ist wegen der Anmuth ihrer Gestalt vorzüglich zu bemerken.

3) Die Vertreibung aus dem Paradiese. Die Figuren des Adam und der Eva, die auch in den Stuckaturverzierungen dieser Arcade in dem Bogen gegen den Hof wiederholt sind, entlehnte Raphael, wie bekannt, aus der Vorstellung dieses Gegenstandes von Masaccio in der Kapelle S. Maria del Carmine zu Florenz. Der Engel hält als Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts das Schwert in der Rechten, indem er mit der Linken den Adam sanft und mitleidsvoll über den Fall der Menschen die Stufen hinabdrückt, welche zu der Pforte des Paradieses führen.

4) Die ersten Eltern nach dem Verluste des Paradieses. Sie sind in der Arbeit begriffen, welche ihnen Gott nach dem Sündenfall zum Unterhalte ihres Lebens auferlegte. Adam säet; Eva spinnt, von ihren beiden Knaben umgeben. Der eine zeigt seiner Mutter einige Früchte, welche der andere, ohne Zweifel Cain, jenem zu nehmen trachtet, und dadurch schon im Kindesalter den Neid und

die Eifersucht gegen seinen Bruder offenbart, die nachmals den ersten Mord veranlafsten. Dieses Bild ist sehr verdorben.

Die Ausführung sämmtlicher vier Gemälde wird ebenfalls dem Giulio Romano zugeschrieben. Sie scheint uns mit Ausnahme des Sündenfalls, wo man in der Figur der Eva Raphaels eigene Hand zu erkennen geglaubt hat, minder vorzüglich als in den Bildern der ersten Arcade. Vasari nennt nur die Schöpfung der Eva unter den Werken des Giulio.

Arcade III.

1) Der Bau der Arche. 2) Die Sündfluth. 3) Noahs und seiner Familie Ausgang aus der Arche. 4) Noahs Opfer.

Unter diesen Gemälden dürfte nur das vorletzte, welches sehr gelitten hat, einiger Erklärung bedürfen. Noah steht vor der Arche während des Ausganges der Thiere aus derselben, auf seinen Stab gestützt. Sein Weib, neben ihm, ruht mit der Hand auf seiner Schulter. Beide, im hochbejahrten Alter, scheinen traurig und niedergeschlagen über die allgemeine Weltzerstörung; da sich hingegen in ihrem Sohne und dessen Gattin, welche ihren Mann zärtlich mit dem Arme umschlingt, das Gefühl der Freude über die zu hoffende Wiedergeburt der Welt offenbart.

Auch diese vier Gemälde werden dem Giulio Romano beigelegt. Vasari erwähnt unter den Werken dieses Künstlers nur den Bau der Arche, und Noahs Opfer. Das letztere scheint jedoch mehr an die Ausführung der Bilder der folgenden Arcade zu erinnern, die man für Arbeiten des Giov. Francesco Penni erklärt.

Arcade IV.

1) Abraham's Zusammenkunft mit Melchisedech.

2) Abraham, dem Gott eine zahlreiche Nachkommenschaft verheifst. Der ewige Vater zeigt auf das nach dem Untergange der Sonne wunderbar erzeugte Feuer, zum Wahrzeichen seines Bundes mit Abraham, der es vor Gott kniend mit Erstaunen betrachtet,

3) Abraham, der sich vor den drei Engeln zur Erde beugt, die ihn in der Gestalt von Wanderern besuchten. Eine der vorzüglichsten Compositionen dieser Bilder. Innerhalb der Thür von Abrahams Hause ist Sarah zu bemerken.

4) Loth, der mit seinen Töchtern das brennende Sodoma verläfst, und dessen Frau, die beim Umsehen nach der Stadt zu einer Salzsäule erstarrt.

Arcade V.

1) Gott erscheint dem Isaak, ihm zu verbieten nach Aegypten zu ziehen, und seinen Bund mit Abraham zu bestätigen: links Rebecca unter einem Baume.

2) Abimelech, König der Philister, welcher aus dem Fenster seines Hauses den Isaak die Rebecca liebkosen sieht. Der naive Ausdruck, mit dem der alte König sein Erstaunen offenbart, ist nicht minder vortrefflich als die Gruppe des jungen Ehepaars.

3) Isaak, der dem Jacob den Segen der Erstgeburt ertheilt. Im Hintergrunde betritt der von der Jagd zurückkommende Esau die Thür des Zimmers.

4) Esau, der nach seiner Rückkunft von der Jagd von seinem Vater den Segen verlangt. Im Hintergrunde Jacob und Rebecca, welche lauernd den Erfolg erwarten.

Diese Gemälde werden ebenfalls für Arbeiten des Francesco Penni gehalten.

Arcade VI.

1) Jacob, der im Traume die Himmelsleiter sieht, über welcher schwebend der ewige Vater erscheint.

2) Die Zusammenkunft Jacobs mit der Rahel am Brunnen. Rahel mit ihrer Gefährtin bildet eine reizende Gruppe. Die Scene zeigt eine vortreffliche Landschaft. Der natürliche Ausdruck der durstigen aus dem Brunnen trinkenden Schafe, und der zu demselben herbeieilenden Böcke verdient ebenfalls bemerkt zu werden.

3) Jacob, der dem Laban den Betrug vorwirft, ihm die Lea anstatt der Rahel zugeführt zu haben. Der Gegenstand ist ungemein sprechend dargestellt. Laban trägt den Charakter eines alten Gauners, der, seinen Betrug zu beschönigen suchend, doch die Freude über das Gelingen desselben nicht verbergen kann; Jacob hingegen den eines arglosen Jünglings. Rahel betrachtet den Jacob mit Wohlgefallen; Lea hingegen steht mit gebeugtem Haupt, beschämt und betroffen sich verschmäht zu finden. Dieses Bild ist sehr verdorben.

4) Jacobs Reise von Mesopotamien nach Canaan, mit seinen Frauen, Kindern und Heerden. Ein ungemein schönes und treffendes Bild von der Reise eines Hausvaters in den Zeiten des patriarchalischen Lebens.

Man glaubt in der Ausführung dieser Gemälde die Hand des Pellegrino von Modena zu erkennen.

Arcade VII.

1) Joseph, der den Brüdern seine Träume erzählt. 2) Derselbe von seinen Brüdern verkauft. 3) Joseph und Potiphars Weib. *) 4) Joseph, welcher dem Pharao seine Träume auslegt.

Die Träume sind durch Bilder, die in der Luft schweben, symbolisch angedeutet. Das erste, zweite und vierte Bild sind wegen ihres bedeutenden natürlichen Ausdrucks, und ihrer schönen einfachen Anordnung besonders ausgezeichnet. Alle zeigen eine ungemein kräftige harmonische Wirkung in der Zusammenstellung der Farben und Vertheilung der Licht- und Schattenmassen. Man erklärt sie für Arbeiten des Giulio Romano.

Arcade VIII.

1) Die Findung Mosis von Pharao's Tochter. 2) Moses vor Gott im feurigen Busche. 3) Der

---

*) Auf dem nach einer Zeichnung Raphaels zu diesem Bilde verfertigten Kupferstiche des Marc Antonio erscheint über der Thür des Zimmers ein Teufel, welcher bei der Ausführung des Gemäldes weggelassen worden ist.

Untergang Pharao's im rothen Meere. 4) Moses, der den Felsen schlägt, über dem man Gott als geistige Erscheinung in grauer Wolkenfarbe bemerkt.

Die Ausführung dieser Gemälde wird gewöhnlich dem Perin del Vaga zugeschrieben. Vasari hingegen nennt die Findung Mosis unter den Arbeiten des Giulio Romano. Das Gemälde des Moses, der den Felsen schlägt, zeigt in den Farben der Gewänder mehr Eintönigkeit als die übrigen, in denen ein sehr schönes und mannichfaltiges Spiel derselben erscheint.

Arcade IX.

1) Moses, der auf dem Berge Sinai von Gott die Gesetztafeln empfängt. Unter den Engeln, die den ewigen Vater umgeben, verkünden zwei mit dem Schall der Posaunen die Ertheilung der göttlichen Gebote. Rechts erscheint in der Ferne das Lager der Israeliten.

2) Die Anbetung des goldenen Kalbes. Im Hintergrunde Moses, der im Herabkommen vom Berge die Gesetztafeln zerbricht. Neben ihm Josua. Eine der vortrefflichsten Compositionen.

3) Moses knieend vor der Wolkensäule, in deren Hülle Gott zu ihm in Gegenwart der vor ihren Zelten erscheinenden Israeliten spricht.

4) Moses, der die neuen Gesetztafeln dem Volke zeigt, welches dieselben verehrt.

Man erklärt diese Bilder für Werke des Raffaele dal Colle. Der Empfang der Gesetztafeln, und die Anbetung des goldenen Kalbes, zeigen eine sehr schöne Farbenwirkung. Die Vorzeigung der Gesetztafeln ist ein in dieser Hinsicht minder vorzügliches Gemälde. Die Stiftshütte hat sehr gelitten.

Arcade X.

1) Der Durchgang der Kinder Israel durch den Jordan. Der Fluſs ist personificirt, und thürmt bei dem Anblick der Bundeslade seine Fluthen empor. Ein Krieger auf dem Vorgrunde erinnert, durch eine zu starke, in der Natur unmögliche Bewegung, an eine ähnliche Figur Raphaels im Gemälde des Attila.

2) Die Einnahme von Jericho. Wir vermissen in dieser Composition die dem Raphael eigenthümliche Kunst der bedeutungsvollen Auffassung des Gegenstandes. Man sieht hier eine Gruppe von Kriegern, von denen einige mit ihren Schilden ein Sturmdach (Testudo) bilden, im Angriff gegen die Stadt, zwei andere schlagen die Pauken, durch welche, nicht durch die Posaunen, wie die Bibel erzählt, der Einsturz der Mauern zu erfolgen scheint. Die Bundeslade ist zur Linken im Hintergrunde zu bemerken. Hätte sich der Künstler mehr an die Erzählung der heiligen Schrift gehalten, und die Bundeslade mit den vor ihr hergehenden sieben Priestern, welche die Posaunen zur wunderbaren Zerstörung der Mauern bliesen, zum Hauptgegenstande des Gemäldes gewählt, so dürfte die Darstellung einen bedeutenderen Charakter erhalten haben.

3) Die Schlacht der Kinder Israel mit den Ammonitern, wobei Josua den Stillstand der Sonne und des Mondes befiehlt.

4) Josua und Eleasar, die das gelobte Land unter die zwölf Stämme durch das Loos vertheilen. Josua erscheint sitzend neben dem Hohenpriester mit einer Königskrone auf dem Haupt.

Die Ausführung der drei ersten Bilder dieser Arcade wird von Vasari dem Perin del Vaga zugeschrieben.*) Andere haben diesem Künstler auch das vierte beigelegt. Sie gehören sämmtlich unter die schwächeren in Hinsicht der Farbengebung, und haben auch ziemlich gelitten.

Arcade XI.

1) Samuel, der den David zum König in Gegenwart seiner Brüder salbt. Vom Beschauer links ist der Altar mit dem Opfer, zu welchem Samuel den Isai eingeladen hatte.

2) Davids Sieg über den Goliath und die Flucht der Philister.

3) Davids Bezwingung der Syrer, durch einen Triumphzug des Königs nach römischer Art dargestellt.

---

*) Vita di Per. del Vaga. Tom. VII. p. 256.

4) David, welcher die Bathseba von seinem Palaste sieht, während das gegen die Ammoniter bestimmte israelitische Heer vorbeizieht.

Diese Bilder werden ebenfalls dem Perino del Vaga zugeschrieben. Sie sind besser erhalten als die der vorigen Arcade, aber so wenig wie diese ausgezeichnet in Hinsicht der Farbenwirkung.

Arcade XII.

1) Der Priester Zadok, welcher den Salomo zum König salbt. Der Flufsgott auf dem Vorgrunde bedeutet vermuthlich den Jordan, obgleich man bei demelben einen Tiger bemerkt, mit dem man sonst den Tigris zu bezeichnen pflegt.

2) Salomo's Urtheil.

3) Saba, Königin von Aethiopien, welche den Salomo besucht und ihm reiche Geschenke bringt.

4) Salomo's Tempelbau. Auf dem Vorgrunde sind die Arbeiter mit Holzzimmern und Behauen der Steine beschäftigt. Im Hintergrunde sieht man auf der Basis eines Gebäudes den König, welchem der Baumeister den Plan des aufzuführenden Tempels zu erklären scheint.

Dieses Bild hat sehr gelitten. Es wird, wie die drei übrigen Gemälde, dem Pelegrino von Modena zugeschrieben. Die Manier der Ausführung scheint den übrigen Bildern zu entsprechen, die in diesen Loggien für Arbeiten von der Hand dieses Künstlers ausgegeben werden.

Arcade XIII.

1) Die Anbetung der Hirten (hat sehr gelitten). 2) Die anbetenden Weisen aus dem Morgenlande. 3) Die Taufe Christi. 4) Das Abendmahl.

Das zuletzt erwähnte Bild ist durch einen schönen und kräftigen Effect der Farbe ausgezeichnet, in der Erfindung aber minder bedeutend als eine durch den Stich des Marc-Antonio bekannte Composition Raphaels von demselben Gegenstande. Vasari *) erklärt es nebst der Anbetung der Hirten

*) Vita de Perino del Vaga. Tom. VII. p. 256.

und der Taufe Christi für Werke des Perin del Vaga. Andere haben in allen nur die Hand des Giulio Romano zu erkennen geglaubt. Mit ihnen beginnt eine Folge von Gegenständen des neuen Testamentes, deren weitere Ausführung, nach Raphaels Erfindung, in den beiden folgenden Reihen der Loggien dieses Stockwerks vermuthlich durch den Tod dieses grofsen Künstlers unterbrochen ward. Die in den spätern Zeiten des 16ten und den früheren des 17ten Jahrhunderts in ihnen verfertigten Werke der Malerei und Plastik gewähren ein sehr anschauliches Bild des tiefen und schleunigen Verfalls der Kunst nach ihrer höchsten Blüthe im neueren Italien. Die zweite Reihe ist unter Gregor XIII, und die dritte in den Pontificaten Clemens VIII, Urbans VIII und Alexanders VII ausgeschmückt worden, wie die Namen und Wappen dieser Päpste zeigen. Die gemalten Arabesken und Fruchtgewinde der zweiten Reihe sind Werke des Marco da Faenza. Man sieht, dafs er in denselben dem Johann von Udine nachzuahmen suchte, aber zugleich wie der verderbte Geschmack seines Zeitalters, in welchem er von Vasari *) als ein einziger Künstler in dergleichen Arbeiten gepriesen ward, diesem Bestreben entgegen war und ihm nicht erlaubte, sein Vorbild auch nur entfernt zu erreichen. Die, wo möglich, noch schlechteren Arabesken und Stuckaturen der dritten Reihe wurden im Pontificate Alexanders VII von Johann Paul Schor verfertigt, der in Italien den Namen Paolo Tedesco führte. Die wie in Raphaels Loggien eingetheilten Deckenbilder, deren Gegenstände die weitere Folge der Begebenheiten des neuen Testamentes enthalten, sind unbedeutende Werke von Sicciolante da Sermoneta, Parin Nogari; Lorenzo Sabbatini, und andern Malern aus dem Zeitalter der genannten Päpste.

---

*) Vita di Francesco Primaticcio. Tom. X. p. 318.

F.

Die päpstlichen Wohnzimmer des alten Palastes.

(Stanze di Raffaele.)

Am Ende der Reihe von Raphaels Loggien ist der Eingang zu dem Saale und den drei Zimmern, welche von den berühmten Frescomalereien des genannten Meisters den Namen Stanze di Raffaele führen, und das dritte Stockwerk des von Nicolaus V erneuerten Gebäudes gegen den Hof des Belvedere begreifen. Sie wurden im Pontificat dieses Papstes von Piero della Francesca und Bramantino da Milano, und später auch von Bartolomeo della Gatta, Luca Signorelli, Pietro Perugino und Sodoma mit Gemälden verziert.*) Nachdem aber Julius II dem Raphael die Ausmalung derselben übertragen hatte, wurden, um diesem grofsen Künstler Raum zu

---

*) Unrichtig sagt Fea (Nuova Descrizione di Roma Tom. I. p. 149), dafs diese Künstler sämmtlich unter Julius II hier arbeiteten. Nur mit Perugino und Sodoma hat dieses, dem Vasari zufolge (Vita di Sodoma T. VIII. p. 279.), seine Richtigkeit. Auch die hier angeführten Werke des Signorelli, der bis zum Jahre 1521 lebte, konnten in diese Zeit fallen. Hingegen fällt die Epoche der übrigen obengenannten Maler in eine frühere Zeit als das Pontificat Julius II, welches mit dem Jahre 1503 beginnt. Piero della Francesca starb um d. J. 1484 (Lanzi Storia Pittorica Indice primo p. 60), und Bartolomeo della Gatta vermuthlich 1491. (Ebend. p. 64.) Agostino Bramantino, den Vasari öfter mit einem späteren mailändischen Künstler, Bartolomeo Suardi verwechselt, der von seinem Lehrer, dem berühmten Architekten Bramante, ebenfalls den Namen Bramantino da Milano führte, wurde u. d. J. 1420 geboren und würde dem zufolge im Anfang des Ponificats Julius II über 80 Jahre alt gewesen sein. (Siehe über die gedachte Verwechslung die von dem Pater della Valle bekannt gemachten Bemerkungen in der Note zum Leben des Bramante da Urbino, Vasari T. V. p. 157, so wie in der Anmerkung zum Leben des Girolamo da Carpi T. VIII. p. 372 des angeführten Werks.) Ueberdiefs sagt Vasari ausdrücklich, dafs Piero della Francesco und Bramantino da Milano von Nicolaus V zur Ausmalung dieser Zimmer nach Rom berufen wurde.

gewähren, die Werke der vorerwähnten Maler, mit Ausnahme einiger Deckenbilder des Sodoma und Perugino, heruntergeschlagen. Raphael setzte diese Arbeit unter Leo X fort, wurde aber durch den Tod verhindert, sie völlig zu Stande zu bringen; und konnte daher zu den Gemälden der sogenannten Sala di Costantino nur Zeichnungen hinterlassen, die von seinen Schülern unter Clemens VII ausgeführt worden sind.

Das Unglück, welches darauf Rom durch die schreckliche Plünderung von den Kriegsvölkern Carls V betraf, war auch nicht ohne Schaden für die Kunstwerke dieser Zimmer. In einem derselben wurden, nach dem Zeugniſs des Lodovico Dolce, einige Köpfe der Raphaelischen Gemälde, wahrscheinlich durch den Rauch des Feuers, welches die Soldaten im Kamin anzündeten, beschädigt. Sebastian del Piombo unternahm, auf Befehl Clemens VII, ihre Ausbesserung, aber, wenn wir dem angeführten Schriftsteller glauben sollen, mit so wenigem Glücke, daſs Tizian, als er dieselben bei Betrachtung der Werke Raphaels in Begleitung des Sebastian bemerkte, diesen um den Namen des Vermessenen und Stümpers befragte, der sie so besudelt habe, ohne zu ahnden, daſs er ihn selbst mit dieser harten Aeuſserung traf. *) Auch gingen hier bei der gedachten Plünderung fast alle Glasmalereien der Fenster von den vortrefflichen Künstlern Claudius und Wilhelm von Marseille verloren, indem die Soldaten die Scheiben zerbrachen, um aus den bleiernen Einfassungen derselben

*) Gli domando chi era stato quel presuntuoso ed ignorante, chi haveva imbrattati quei volti, non sapendo che Bastiano gli avesse riformati, S. Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato Aretino, anno 1557. Die vom Dolce erwähnten Beschädigungen, die von neueren Schriftstellern sehr übertrieben und auf alle Gemälde dieser Zimmer ausgedehnt worden sind sind, betrafen vermuthlich nur das Bild von dem Siege über die Sarazenen bei Ostia, unter welchem sich ein Kamin befindet. Es ist sehr verdorben, und scheint auch, insbesondere in dem Gesicht des Papstes und einigen anderen Köpfen, durch unglückliche Restaurationen gelitten zu haben, die man aber allerdings nicht geneigt sein sollte, einem so bedeutenden Künstler wie dem Sebastian del Piombo zuzuschreiben.

Flintenkugeln zu gieſsen. Zu Vasari's Zeiten sah man noch davon, in der Stanza del' Incendio, das von Genien getragene Wappen Leo's X, welches aber ebenfalls jetzt nicht mehr vorhanden ist. *)

Diese Zimmer waren in ihrer ursprünglichen Schönheit der Schauplatz der Feste und des prächtigen Lebens Leo's X. Nachdem aber die Päpste ihre gewöhnliche Residenz auf den Quirinal verlegten, und, auch wenn sie im Vatican ihren Aufenthalt nahmen, den mehr nach modernen Begriffen von Bequemlichkeit eingerichteten Palast Sixtus V bezogen, blieb diese Wohnung, durch die Meisterwerke der Malerkunst die herrlichste, die je ein Fürst in der christlichen Welt besaſs, ganz verlassen, und ihre Zierden litten nun weit mehr durch Nachlässigkeit der Aufseher, und muthwillige Beschädigungen von Fremden wie von Einheimischen, als sie früher von feindlichen Kriegern gelitten hatten. Die Schilderung ihres Zustandes im Anfang des vorigen Jahrhunderts, in dem Bericht ihrer von Carlo Maratta unternommenen Restauration, gewährt ein der gegenwärtigen Beschaffenheit von Raphaels Loggien sehr ähnliches Bild. **) Die Gemälde waren sämmtlich mit Schmutz überzogen, die Sockelbilder durch eingeschnittene Namen verdorben, mehrere derselben von ungeschickten Händen übermalt, viele gänzlich zu Grunde gegangen; und die gröſseren und bedeutenderen Werke entgingen vermuthlich den vorsätzlichen Beschädigungen nur durch ihre beträchtliche Höhe von dem Fuſsboden.

Maratta unternahm die erwähnte Restauration auf Befehl Clemens XI in den Jahren 1702 und 1703. Die von ihm dabei bewiesene Sorgfalt entsprach seiner Verehrung für den Raphael, die er gegen den verderbten Geschmack seiner Zeit

*) Vasari V. di Guglielmo di Marciglia T. V. p. 337. Angioli soll vermuthlich hier bei diesem Schriftsteller so viel als Genien bedeuten.

**) Siehe in Bellori Vita di Carlo Marratti p. 93 ed seg. Memorie (descritte da Bartalomeo Urbani allievo di Carlo Maratti) de risarcimenti fatti nelle stanze depinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano del Cavalliere Carlo Maratta, d'ordine di N. S. Clemente XI etc.

mit Nachdruck behauptete. Er nahm, mit Beihülfe einiger seiner Schüler, die schlechten Restaurationen der Sockelbilder weg, und ergänzte das Fehlende so viel als möglich nach den noch vorhandenen Spuren. Die grofsen Wandgemälde wurden, unter seiner Aufsicht, mit griechischem Weine gereinigt, welches insbesondere die von dem Rauch der Kamine sehr unscheinbar gewordenen Gemälde des Heliodor und des Sieges über die Saracenen bedurften. Für den Verlust der gänzlich verlorenen Sockelgemälde konnten freilich die an ihrer Stelle nach Maratta's Erfindungen ausgeführten keinen Ersatz gewähren, weil die Verehrung dieses Künstlers, für den Raphael sich nicht durch Annäherung an dessen Styl zu erkennen gab.

Gegenwärtig sind diese Zimmer den Malern zum Copiren der Raphaelschen Gemälde überlassen. Die Nachahmung derselben ist, insbesondere seit Mengs, als das vorzüglichste Studium des angehenden Künstlers in Rom betrachtet worden. Aber so löblich auch die dafür ertheilte Freiheit und Bequemlichkeit von Seiten der päpstlichen Regierung sein mag, so scheint doch die Kunst wenig dadurch gefördert worden zu sein, indem die Erfahrung zur Genüge gezeigt hat, dafs das fleifsige Copiren dieser Meisterwerke, Raphaels Geist in eigenen Compositionen neuerer Künstler nicht im Geringsten zu erwecken vermocht hat. Ihre Beschädigung hat man durch eiserne Geländer zu verhindern gesucht, die sich vor den Wänden in einer Höhe von ungefähr drei Fufs erheben.

Die drei bei Raphaels Lebzeiten ausgeschmückten Zimmer sind von gleicher Gröfse und Construction. Die Wände bilden unter den Deckengewölben halbzirkliche Bögen, welche die grofsen historischen Gemälde begreifen. Die Sockel sind mit Gemälden in einer Farbe (*Chiaruscuro*) geschmückt. Die Anordnung der Deckenbilder ist in jedem dieser Zimmer verschieden. Den übrigen Raum der Wände erfüllen kleine sowohl einfarbige als colorirte historische Bilder, einzelne Gruppen und Figuren, und gemalte Arabesken. An den Deckengewölben befinden sich auch vergoldete Stuckaturen. Auch die Nebenzieraten zeigen den schönen Geschmack

schmack ihres Zeitalters: sie erscheinen bei dem üppigsten Reichthum derselben in gehöriger Unterordnung zu den Gemälden, welche die Hauptmassen bilden, und bringen daher keineswegs Mangel an Ruhe für das Auge hervor, wie Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts behaupteten.

Die Gemälde Raphaels, zu deren Betrachtung wir nun übergehen, enthalten die reichsten Compositionen dieses unsterblichen Künstlers, und sind als meistens eigenhändig ausgeführte Werke, vorzüglich geeignet, einen vollständigen Begriff von dem ganzen Umfange seiner Kunst zu geben. Die Wahl ihrer Gegenstände war vielleicht nie ihm selbst überlassen: auch in der Weise ihrer Darstellung war er öfter genöthigt sich in den Willen der Päpste zu fügen, die bei Ausschmückung ihrer Zimmer schmeichelhafte Anspielungen auf ihre Person und Regierung in der Darstellung vergangener Begebenheiten zu sehen wünschten. Dafs diese Beschränkungen nur selten als Fesseln zum Nachtheil der Kunst erscheinen, zeugt von der grofsen Gewandtheit seines Geistes, die er auch durch die Geschicklichkeit zu erkennen gab, mit der er den ungünstigen Raum an den zum Theil von den Fenstern durchschnittenen Wänden so vortrefflich zu benutzen verstand, dafs die Compositionen in demselben ihn nothwendig zu erfordern scheinen. — Zur Belohnung erhielt er für jedes der grofsen Wandgemälde 1200 Goldscudi (*Scudi d'oro*), oder etwa 2000 Piaster. Eine im Einzelnen vollkommen befriedigende Erklärung dürfte bei mehreren dieser Bilder unmöglich sein. Die in ihnen vorkommenden Bildnisse und historischen Personen sind gröfstentheils entweder gar nicht, oder doch sehr unsicher zu bestimmen. Bei gleichzeitigen Schriftstellern finden sich keine Erkläruungen hierüber, und die späteren, dürftigen und unzuverläfsigen Nachrichten des Vasari sind demnach die einzige historische Quelle: denn der unbekannte Verfasser der von Comolli bekannt gemachten Lebensbeschreibung Raphaels beschränkt sich nur auf eine kurze Anzeige von den Werken dieses Künstlers. Erst Bellori unternahm gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts eine ausführliche Beschreibung der Raphael'schen Gemälde in den vaticanischen Zimmern, war aber, wegen jenes Mangels an hi-

storischen Nachrichten, genöthigt, bei ihrer Erklärung unsicheren Traditionen und Vermuthungen zu folgen, auf denen man seitdem weiter fortgebaut hat. *)

I. Stanza della Segnatura.

Wir erlauben uns in unserer Beschreibung hier eine Abweichung von der sonst beobachteten örtlichen Folge wonach wir mit der Sala di Costantino beginnen müfsten, indem uns angemessener schien, diese berühmten Werke nach der Zeitfolge ihrer Entstehung, und damit in Beziehung au die Geschichte der Entwicklung von Raphaels Kunst zu betrachten. Den Anfang machen wir daher mit dem mittleren *Stanza della Segnatura* genannten Zimmer. Die Gemälde desselben wurden im Jahre 1511, dem achten des Pontificat Julius II, vollendet, wie hier in beiden Fenstern beim päpstlichen Wappen angezeigt ist. Sie sind in Hinsicht der Tiefe und des Reichthums der Ideen die bedeutendsten dieser Zimmer, und erfordern daher eine ganz besonders ausführliche Betrachtung. Ihre sämmtlichen Gegenstände umfassen die Theologie, Philosophie, Poesie nnd Rechtswissenschaft, und also die geistigen Richtungen, auf denen das höhere Leben des Menschen beruht.

1. Decken-gemälde.

Die Hauptbilder der **Decke** bestehen aus acht Gemälden, nämlich vier in Rundungen, und eben so vielen in länglich viereckiger Form. In jenen sind die angedeuteten Geistesrichtungen personificirt, und in diesen auf dieselben bezügliche Gegenstände vorgestellt. Wir betrachten zuvörderst die ersteren in ihrer örtlichen Folge

*) Bellori descrizione delle Immagini depinte da Raffaele da Urbino, nel Palazzo Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara. Im Jahre 1828 ist zu Rom eine andere ausführliche Beschreibung unter dem Titel erschienen: Esposizione descrittiva delle Pitture di Raffaello Sanzio da Urbino nelle Stanze Vaticane date alla luce da Pietro Paolo Montagnani. Die neuen Erklärungen des Verfassers, in Betreff der in diesen Gemälden vorgestellten Personen, scheinen mit wenigen Ausnahmen grundlos und unhaltbar.

Die Theologie, auf Wolken sitzend, hält mit der Linken ein Buch, vermuthlich zur Andeutung der Dogmen der Kirche, und scheint mit der Rechten auf die Erscheinung des Himmels in dem Gemälde der sogenannten Disputa hinabzuzeigen. Sie ist, wie Beatrice, beim Dante *) mit einem weifsen Schleier, rothen Unterkleide und grünen Mantel bekleidet. Diese Farben deuten auf die ihr eigenthümlichen Tugenden: Glauben, Liebe und Hoffnung, und der Olivenkranz, der über dem Schleier ihr Haupt umgibt, bezeichnet sie als göttliche Weisheit. **) Das Gesicht dieser Figur entspricht, durch den Ausdruck frommer Bescheidenheit mit Scharfblick des Geistes verbunden, der in ihr dargestellten Idee. Zwei geflügelte Knaben, wahrscheinlicher Engel als Genien, die ihr zu beiden Seiten schweben, halten zwei Tafeln, mit den Worten: Divinarum rerum notitia (die Kunde der göttlichen Dinge.)

Die Poesie ist durch Schönheit unter diesen allegorischen Figuren vorzüglich ausgezeichnet. Ihr Gesicht trägt durch den Ausdruck der mit Ruhe und Heiterkeit verbundenen Thätigkeit des Geistes, den Charakter dichterischer Begeisterung. Auch das Costum dieser Figur ist ungemein entsprechend der in ihr personificirten Idee. Ihr Haupt ist mit dem Laube des Gottes der Musen bekränzt. Die Flügel deuten, so wie die goldenen Sterne auf ihrem schwarzen Schulterbande, den Schwung der Phantasie in die höheren Regionen an. Auch die blaue Farbe des Mantels über ihrem weifsen Unterkleide, scheint auf den Himmel zu deuten. In der einen Hand hält sie ein Buch, zur Verzeichnung ihrer Gedanken, und mit der andern die Leyer, zur Begleitung der

*) Purgatorio Cant. XXX. vers. 31 — 33.

**) Da Dante (vers. 68 a. a. O.) den Olivenkranz der Beatrice, fronde di Minerva nennt, so hat er bei ihm ohne Zweifel die angeführte Bedeutung. In der früher angeführten Stelle beschreibt ihn der Dichter gerade wie wir ihn hier sehen: Sovra candito vel cinta d'oliva etc. Bellori, der auf Dante keine Rücksicht nahm, glaubte in der Bekränzung dieser Figur Granatenlaub und Blüthen, als Symbol der göttlichen Liebe zu erkennen. Blüthen sind gar nicht vorhanden.

im Rhythmus und Gesang vorgetragenen Worte. Sie erscheint auf Wolken sitzend auf einem Marmorsessel,*) zwischen zwei Genien, welche zwei Tafeln halten, auf denen man die Worte liest: Numine afflatur. (Sie wird vom Geiste angeweht.)

Die Philosophie ist mit einem Diadem geschmückt. Ihr Sitz ist ebenfalls ein weifser Marmorsessel. Die beiden Bücher in ihren Händen, mit den Aufschriften Moralis und Naturalis, bezeichnen sie als Wissenschaft der Sittenlehre und Natur. Auf die letztere deuten die der Ephesischen Diana ähnlichen Bildwerke an den Seitenlehnen des gedachten Sessels und die durch die Farben ihrer Kleidung angezeigten vier Elemente. Diese Kleidung besteht nur aus Einem Gewande mit vier verschieden gefärbten und mit Stickereien geschmückten Theilen, die beim ersten Anblick als besondere Stücke erscheinen. Der himmelblaue, mit goldenen Sternen bezeichnet die Luft, der rothe das Feuer, der meergrüne, mit Fischen, das Wasser, und der braungelbe, mit Kräutern gescmückte, die Erde. Auf den Tafeln der zwei ungeflügelten Knaben, zu beiden Seiten dieser Figur steht Causarum cognitio. (Die Erkenntnifs der Ursachen.)

Die Gerechtigkeit, deren Haupt eine Krone schmückt, ist durch ihre gewöhnlichen Attribute, Schwert und Wage, bezeichnet. Sie ist mit vier Knaben umgeben, von denen die beiden geflügelten Tafeln mit der Aufsehrift halten: Jus suum unicuique tribuens. (Jedem sein Recht ertheilend.)

Die vier anderen bereits oben erwähnten Bilder der Decke beziehen sich auf diese Figuren. Neben der Theologie ist der Sündenfall vorgestellt, durch den die Erlösung, als der Hauptgegenstand dieser Wissenschaft, erfolgte. Die Strafe des Marsyas, neben der Poesie, bezeichnet den Sieg der wahren Kunst über die falsche. Anstatt des Scythen, welcher auf alten Denkmälern erscheint, vollzieht hier das Urtheil ein mit Epheu bekränzter Mann. Ein anderer **),

*) In dem bärtigen Kopfe, an der sichtbaren Seitenlehne dieses Sessels, glaubte Bellori eine Theatermaske zur Andeutung der dramatischen Dichtkunst zu erkennen.

**) Nach Bellori's nicht unwahrscheinlicher Meinung sind in diesen beiden Figuren Hirten vorgestellt.

mit demselben Hauptschmuck, krönt den Apollo als Sieger mit einem Lorbeerkranze. Neben der Philosophie ist die Betrachtung der Welt in einer weiblichen Figur vorgestellt, die mit dem Ausdruck der Verwunderung den Erdball betrachtet. *) Sie ist von zwei ihr zu Seiten schwebenden G nien begleitet, von denen jeder ein Buch hält. Der Gegenstand des auf die Gerechtigkeit bezüglichen Bildes ist das Urtheil des Salomo.

Diese sämmtlichen Bilder sind auf Goldgrund von scheinbarem Mosaik gemalt. Sie scheinen sich durch mindere Kunstfertigkeit im Vergleich mit den übrigen vaticanischen Werken Raphaels, als seine ersten hier ausgeführten Arbeiten, zu beurkunden. Die Fleischfarbe zeigt noch sehr auffallend die grünlichen Mitteltinten der Peruginischen Schule, die auch den früheren Gemälden Raphaels eigen sind.

Von Sodoma sieht man noch an dieser Decke die Eintheilungen der Felder, einige Genien, die das päpstliche Wappen halten, in der mittlern Rundung; acht sehr kleine, theils grau in grau, theils in natürlicher Farbe ausgeführte Bilder, die mythologische Gegenstände vorzustellen scheinen, und reich mit Vergoldungen geschmückte Arabesken und ähnliche Zieraten, mit dem öfter wiederholten Eichbaum des Wappens Julius II.

2. Wandgemälde.

Wir betrachten nun, in derselben Folge, wie die Deckenbilder, die grofsen Wandgemälde dieses Zimmers. Das erste derselben, nach einer unrichtigen Ansicht des Gegenstandes, der Streit über das h. Sacrament (la Disputa del Sacramento) benannt **), ist eine gleichsam dramatische Darstellung der Theologie in ihrem Wirken uud Handeln. Es zerfällt in zwei Haupttheile. Der untere begreift eine zur Ergründung und Ehre der Religion vereinte Versammlung von Personen, deren Vereinigung, wie in den Trionfi des Petrarca, ohne

a. Die Disputa.

---

*) Vasari nennt sie die Astrologie.

**) Diese unrichtige Benennung veranlafste vermuthlich die Gruppe am Ende des Bildes, vom Beschauer links, die einige in Streit über religiöse Gegenstände begriffene Personen vorstellt.

Rücksicht ihres Zeitalters, nur auf ihre geistige Gemeinschaft deutet. Auf dem oberen hingegen ist der Himmel vorgestellt, wie er sich ihrem Auge öffnet mit den drei Personen der Gottheit, und den Engeln, Heiligen und Erzvätern, als den Gegenständen der religiösen Verehrung und theologischen Betrachtung.

Hier in der Mitte des Bildes scheint der Heiland mit ausgebreiteten Armen sein Opfer zum Heil der Menschen zu verkünden, und die Gläubigen zur Theilnahme an demselben einzuladen. Ein weifses Gewand bekleidet ihn bis an die Hüften; und Leib und Hände zeigen die beim Versöhnungstode empfangenen Wunden. Er thront auf Wolken, und die strahlende Glorie, die ihn umgiebt, bekränzt ein himmelblauer Bogen mit Engeln, in Gestalt geflügelter Kinderköpfe. Hinter diesem Bogen erscheint, über dem Erlöser, Gott Vater, der die Rechte segnend erhebt, und mit der Linken den Erdball hält, der ihn als Schöpfer und Welterhalter bezeichnet. Unter dem Heilande schwebt ebenfalls in einer Glorie, der heilige Geist in Gestalt der Taube, mit vier Engeln umgeben, welche die geöffneten Bücher der Evangelien den unten versammelten Theologen vorhalten. Dem Erlöser zur Rechten sitzt die heilige Jungfrau, mit dem Ausdruck inniger Verehrung ihres göttlichen Sohnes, und zur Linken Johannes der Täufer, der auf ihn, als auf den Messias, zeigt.

Diese Gruppe umgeben, in einem Halbkreise auf Wolken sitzend, die Heiligen, Apostel und Erzväter. Ihre Reihe beginnt, vom Heilande rechts, mit dem h. Petrus, welcher ein Buch und die Schlüssel hält, zur Andeutung der Dogmen und der geistlichen Macht der Kirche. Ihm folgen Adam, mit dem als Urvater des Menschengeschlechts der alte Bund beginnt; — Johannes der Evangelist, der am vollkommensten die göttliche Natur Christi lehrte, im Schreiben begriffen; — David mit der Harfe, der Stammvater des Erlösers, und erhabenste Sänger der Herrlichkeit Gottes im alten Bunde; — der h. Stephanus, der erste Märtyrer, auf die unten versammelten Theologen zeigend; und zuletzt eine von der Gruppe des Heilandes fast ganz verdeckte Figur, welcher uns das Fortgehen dieser Reihe der Heiligen andeutet.

Dem Heilande zur Linken beginnt die Reihe mit dem heiligen Paulus, dem Petrus gegenüber, die andere Säule der Kirche. Das Schwert in seiner Hand ist aufser dem Werkzeuge seines Märtyrertodes, auch Sinnbild der eindringenden Kraft seiner Lehre. In der weitern Folge: Abraham mit dem Messer zu Isaaks Opfer, als Vorbild des Opfers Christi: — der h. Jacobus nachdenkend, mit den Armen auf einem Buche ruhend, ist vermuthlich als der dritte Zeuge der Verklärung des Herrn mit Petrus und Johannes, und als Sinnbild der Hoffnung, wie jene des Glaubens und der Liebe: — Moses mit den Gesetztafeln: — der h. Laurentius, dem h. Stephanus auf der anderen Seite entsprechend, nach einer in der christlichen Kunst gewöhnlichen Zusammenstellung dieser beiden berühmten Diakonen und Märtyrer der alten Kirche; — und zuletzt ein junger Mann in Rüstung, dessen Helm ein Drache schmückt. Man erklärt ihn für den h. Georg, der hier als Schutzheiliger von Ligurien dem Vaterlande Julius II. erscheint. *)

Ueber dieser Versammlung schweben, auf jeder Seite der Gruppe des Heilandes, drei Engel in Jünglinsgestalt. Auch die Wolken und die den Hintergrund bildende Glorie sind mit Engeln erfüllt, die durch eine schwache ätherische Farbe angedeutet, den Himmel als Wohnsitz der seligen Geister bezeichnen.

Auf dem unteren Theile des Bildes erhebt sich in der Mitte, auf vier Stufen ein Altar, mit einer Monstranz; und wie im Himmel der Heiland, so erscheint hier auf Erden als Mittelpunkt das heilige Sacrament, wodurch sich das Opfer Christi mystisch in der Kirche wiederholt. Dem Altare zu-

---

*) Der Drache auf dem Helm scheint für diese Erklärung zu sprechen. Der dieser Figur fehlende Nimbus, welcher hier die Heiligen des neuen Bundes von den Erzvätern des alten auszeichnet, ist vielleicht verloren gegangen, wie, bis auf wenige Spuren, der des h. Laurentius. Zu der Abweichung von der sonst beobachteten Ordnung, der zufolge die Personen des alten Testaments abwechselnd mit denen des neuen erscheinen, konnte der Künstler durch den Papst genöthigt worden sein, der den Schutzheiligen seines Vaterlandes hier vorgestellt haben wollte.

nächst sitzen zu beiden Seiten die vier lateinischen Kirchenväter. Vom Beschauer rechts dictirt der heilige Augustinus, mit ungemein sprechendem Ausdruck, einem Jünglinge seine Gedanken in die Feder. Neben ihm auf dem Fufsboden liegt, wie die Aufschrift zeigt, das Buch der Stadt Gottes, das vorzüglichste Werk dieses Kirchenvaters. Der h. Ambrosius, ihm zur Rechten hebt mit begeisterter Andacht den Blick zur Glorie des Himmels empor, und scheint die Stimmung des von ihm benannten und ihm zugeschriebenen Lobgesangs (Te deum) auszudrücken. Gegenüber, vom Beschauer links, ist der h. Gregorius im päpstlichen Ornate vorgestellt. Er scheint in dem Buche in seiner Hand gelesen zu haben, indem er sein Haupt zur Betrachtung der im Himmel erscheinenden Gottheit erhebt. Sein Marmorsessel, mit Löwenfiguren an den Seitenlehnen, zeigt die Form der bischöflichen Stühle der ältesten römischen Kirchen, wie man sie noch in einigen derselben sieht. Neben ihm liegt ein Buch mit der Aufschrift: L. Moralium, sein Werk über das Buch Hiob. Ihm zur Linken sitzt der h. Hieronymus in Cardinalskleidung, in ein grofses Buch sehend, das er mit beiden Händen auf seine Knie stützt. Man bemerkt bei ihm den Löwen, sein gewöhnliches Attribut, und zwei Bücher, welche die Aufschriften als seine Briefe und die von ihm übersetzte Bibel anzeigen.*) Zu denselben wendet sich ein Geistlicher, im grünen mit Gold gestickten Bischofsgewande, auf die Monstranz mit beiden Händen zeigend. Da ihm der Nimbus fehlt, so erklärt man ihn ohne Zweifel mit Unrecht für den h. Johannes Chrisostomus. Ein junger Mönch, der neben ihm am Altar kniet, sieht mit inniger Verehrung auf die beiden letzterwähnten lateinischen Kirchenväter.

Ein Mann im blauen Mantel, mit kahlem Scheitel und langem Bart, wendet sich zum h. Ambrosius, mit der Rechten empor zum Himmel zeigend: man erklärt ihn für den Petrus Lombardus, den sogenannten Meister der Sentenzen.

---

*) Die Namen der erwähnten Kirchenväter, so wie die der in diesem Gemälde vorgestellten Heiligen, Anaclet, Bonaventura und Thomas von Aquino, sind im Nimbus der Figuren angezeigt.

In dem weifs gekleideten Mönche, zwischen dem Lombardus und Ambrosius, glaubt man den Scotus, einen ebenfalls berühmten Theologen des Mittelalters zu erkennen. Hinter dem h. Augustinus befinden sich der h. Thomas von Aquino in der Kleidung des Dominicanerordens, der h. Papst Anaclet mit einem Buche und der Märtyrerpalme, und der h. Bonaventura in's Lesen vertieft. Neben dem letzteren steht, auf der untersten Stufe des Altars, der Papst Innocenz III., der als ausgezeichneter Theolog seiner Zeit, insbesondere durch seine Schrift über die Messe, in dieser Versammlung erscheint. Sein Blick ruht mit ernster Betrachtung auf dem heiligen Sacrament; und sehr entsprechend ist diesem Ausdruck die bedeutende Gebärde seiner emporgehobenen Hand. Auf seinem goldbrocatenen Mantel sind Bilder der Apostel zu bemerken. Neben ihm, mehr nach dem Vorgrunde, scheint ein bärtiger Mann, über einem gelben Unterkleide, einen blauen Mantel tragend, einem nach Erkenntnifs göttlicher Dinge begierigen Jünglinge, der über ein Gemäuer nach dem Altare sieht, auf die daselbst versammelten Theologen hinzuweisen. Hinter ihm zur Rechten ist Dante, der gröfste christliche Dichter, mit Lorbeeren bekränzt, und zur Linken der berühmte Savanarola. Nachdem dieser auf Anstiften Alexanders VI. als Ketzer hingerichtet worden, ward er so unter Julius II. gewürdigt, im päpstlichen Palast unter den ausgezeichneten Theologen der Kirche vorgestellt zu werden. *)

Auf der andern Seite des Bildes, vom Beschauer links, ist die Verehrung des Volkes für die Gegenstände der Religion, durch drei Jünglinge angedeutet, welche ihre Knie vor dem heiligen Sacramente beugen. Hinter ihnen sind zwei Bischöfe von ungemeiner Individualität des Charakters; vermuthlich Bildnisse. Auf dem Vorgrunde zeigt ein mit einem gelben Mantel bekleideter Mann, den man von Hinten

*) Auch darf diefs nicht sehr befremden, wenn man sich an das feindliche Verhältnifs erinnert, in welchem Julius II. mit Alexander VI. lebte, und an den Hafs, den er jederzeit gegen sein Andenken zeigte.

sieht, auf die zu Boden liegenden Schriften der Kirchenväter. Diese sämmtlichen Figuren sind in einer Gruppe vereinigt. In der folgenden, mit der sich das Bild auf dieser Seite endigt, sind einige Laien im Streit über religiöse Gegenstände vorgestellt. Ein Mann, in dem man das Bildnifs des Bramante erkennt *), scheint, auf ein Geländer gelehnt, den Beweis seiner Meinungen in dem vor ihm aufgeschlagenen Buche gefunden zu haben. Aufmerksam schaut in dasselbe, mit der Hand hineinzeigend, ein ihm zur Rechten stehender Jüngling. Zur Linken nähert sich von Hinten ein anderer, um es ebenfalls zu betrachten. Ein Jüngling, vom Beschauer rechts, verläfst den Streit. Er wendet seine Schritte zu den Kirchenvätern, und scheint auf dieselben hinzeigend den in der Person des Bramante Vorgestellten zu ermahnen, sich ihrer Entscheidung zu unterwerfen, während jener in sein Buch zeigt, und sich hartnäckig auf dasselbe beruft. Gegen den Hintergnund bemerkt man am äufsersten Ende des Bildes einen schwarz gekleideten Mönch, und mehr in der Ferne, zwischen den beiden lezterwähnten Gruppen, einen Bischof mit drei weifs gekleideten Mönchen im Gespräch begriffen. **) Auf der Anhöhe, die den Horizont begränzt, erscheinen einige Figuren, die mit der Errichtung eines Gebäudes, vermuthlich einer Kirche, beschäftigt sind.

Die Verfertigung dieses Gemäldes fällt ohne Zweifel unmittelbar nach der Vollendung der Deckenbilder dieses Zimmers, da es sich nächst diesen unter den vaticanischen Werken Raphaels am meisten der älteren Epoche der Kunst nähert. Wenn zugegeben werden mufs, dafs seine späteren Arbeiten in Betreff der Grofsheit des Styls und der technischen Meisterschaft, eine höhere Stufe und Ausbildung der Kunst zeigen, so gehört es dagegen in Hinsicht der Tiefe

*) Montagnani nennt diese Figur einen Theologen, worunter er doch ohne Zweifel einen Geistlichen versteht, dem das Costum keineswegs entspricht.

**) Vasari erwähnt unter den auf diesem Gemälde vorgestellten Personen auch den h. Franciscus und den Liranus. Wer diese sein könnten, hierüber wüfsten wir keine Vermuthung zu äufsern.

der Erfindung und Charakteristik unter seine bewunderns-würdigsten Werke. Dafs ihm dabei seine gelehrten Freunde behülflich waren, ist sehr wahrscheinlich: auch soll ein eigenhändiges Schreiben von ihm an den Ariosto vorhanden gewesen sein, worin er diesen Dichter um Rath wegen der in diesem Gemälde darzustellenden Personen ersucht. *)

In der Ausführung desselben herrscht eine aus der innigsten Liebe hervorgegangene Sorgfalt, obgleich sie an das Mühsame gränzt, und noch nicht die von ihm später erlangte Herrschaft über die Mittel der Darstellung offenbart. Die Farbengebung scheint uns hinsichtlich der Natur und Wahrheit die in den Deckenbildern bedeutend zu übertreffen: die dort erwähnten grünlichen Mitteltinten sind nur in den Engeln, welche die Evangelienbücher halten, noch einigermafsen zu bemerken. Das nach der Gewohnheit der älteren Maler häufig angewandte Gold, dessen sich Raphael später nur sparsam und zuletzt gar nicht mehr bediente, **) gibt diesem Bilde ein feierliches, dem mystischen Charakter des Gegenstandes entsprechendes Ansehen. In der Glorie ist es, wie in den Werken des Pinturicchio, durch Punkte von Gyps erhöht, ohne jedoch die geschmacklose Wirkung wie bei diesem Künstler hervorzubringen.

b. Der Parnafs.

Der Gegenstand des folgenden grofsen Wandgemäldes ist eine dramatische Darstellung der Poesie, in einer Versammlung der griechichen, römischen und neuitaliänischen Dichter auf dem Parnafs bei Apollo und den Musen.

Apollo erscheint mitten im Bilde auf dem Gipfel des Berges unter Lorbeerbäumen sitzend. Die Musen sind, ihm zu beiden Seiten, in zwei Gruppen versammelt; und zu seinen Füfsen ergiefst sich der Quell der Hippokrene. Die Geige, auf der ihn hier der Künstler spielend vorstellte, ***) gab er

---

*) Richardson sagt, es habe ein Freund von ihm zu Rom dieses Schreiben bei dem Cavalerie del Pozzo gesehen.

**) In den späteren Gemälden dieser Zimmer ist es nur in der Schule von Athen und im Heliodor hin und wieder zu den Zieraten der Gewänder angewendet.

***) Auf dem Kupferstiche des Marc Antonio nach der Zeichnung

ihm, nach einer von Bellori angeführten Tradition, zu Ehren eines damals berühmten Meisters auf diesem Instrumente. *) Er versetzte ihn dadurch in sein Zeitalter, in welchem die Bratsche, wie bei den Alten die Leyer, und jetzt in Italien die Chitarra, zur Begleitung des Gesanges gewöhnlich war. **) Aus diesem Gesichtspunkte kann auch der begeisterte Blick zum Himmel ihm als angemessen betrachtet werden, der einem Gotte nach den Begriffen der Alten, den wir uns in vollkommener Selbstbefriedigung zu denken haben, ganz unentsprechend sein würde. Uebrigens zeigt diese Figur in ihrer Bewegung eben keine schönen Linien, und ist daher die am wenigsten gelungene dieses Bildes.

Die Musen hingegen sind sehr reizende und anmuthige Gestalten, aber wenig charakterisirt in Hinsicht ihrer besonderen Bestimmungen, die auch zu Raphaels Zeiten nicht so bestimmt wie gegenwärtig ausgemittelt waren. Auch sind sie groſsentheils ohne Attribute; und die ihnen ertheilten Namen können daher meistens nur auf Willkür beruhen.

Zwei von ihnen erscheinen sitzend zu beiden Seiten des Apollo. Die vom Beschauer rechts trägt ein himmelblaues Gewand, und hat eine Leyer in der Hand; die andere zur Linken in weiſser Kleidung hält eine Trompete. Bellori er-

---

einer früheren Idee Raphaels von diesem Bilde ist Apollo dem Costume angemessen mit der Leyer vorgestellt. Auch befinden sich darauf einige in der Luft schwebende Amore, die von Vasari fälschlich, als auf dem Gemälde vorhanden, angeführt werden. Hingegen fehlt die auf demselben befindliche Figur der Sappho. Die Gruppe des Vorgrundes, vom Beschauer rechts, ist von der des Gemäldes gänzlich verschieden.

*) Sollte die Sage gegründet sein, so läſst sich in diesem Geigenspieler Giacomo Sansecondo vermuthen, den Castiglione (Il Libro del Cortegiano lib. 2.) als einen ausgezeichneten Meister damaliger Zeit auf diesem Instrumente erwähnt. Er ist vielleicht derselbe, von dem Raphael das schöne Bildniſs, gegenwärtig im Palast Sciarra, verfertigte.

**) Castiglione (L. L. lib. 1.) empfiehlt seinem idealen Hofmanne den Gesang mit Begleitung der Bratsche (il cantare alla Viola) als die anständigste Weise seine Geschicklichkeit in der Musik zu zeigen.

klärte die letztere für die Klio oder Kalliope, die erstere hingegen für die Urania: vielleicht der Idee des Künstlers angemessen, obgleich keine dieser Musen mit den erwähnten Attributen auf alten Denkmälern vorkommt. Eben so wenig diesen entsprechend, legte Bellori der epischen Muse die Trompete bei, um damit das Lob ihrer Helden zu verkünden. Zwei andere hinter jenen bezeichnen die Masken als die Musen des Schauspiels. Zur Rechten der einen derselben ist eine Muse mit einem Buche in moderner Gestalt, und neben dieser eine andere mit einer Trommel zu bemerken, mit der zuweilen Thalia auf alten Monumenten vorkommt.

Die zu beiden Seiten des Apollo und der Musen versammelten Dichter zeigen Raphaels gewöhnliche Kunst der Charakteristik. Nach Vasari *) bildete der Künstler hier einige seiner Zeitgenossen nach der Natur, und bediente sich zu den Zügen der verstorbenen der von ihnen vorhandenen Bildnisse. Aber mit Ausnahme des geringeren Theils herrschen gegenwärtig über ihre Benennung nur streitige Meinungen, und grundlose, wenigstens höchst unsichere Vermuthungen.

Homer, vom Beschauer links, blind nach der bekannten Sage vorgestellt, singt begeistert seine Verse, die ein Jüngling mit sprechendem Ausdruck der Aufmerksamkeit auf seine Worte niederschreibt. Hinter ihm hat Dante den Parnafs so eben unter der Leitung Virgil's bestiegen, der denselben dem Gott der Musen zeigt. In dem Jünglinge, dem Virgil zur Linken, glaubt man ohne Grund den Raphael zu erkennen. Seine Züge zeigen nur eine sehr entfernte Aehnlichkeit mit dem unbezweifelten Bildnisse des Künstlers in der Schule von Athen. Auch läfst sich bei der anerkannten Bescheidenheit seines Charakters nicht annehmen, dafs er sich hier mit Lorbeeren bekränzt, als Günstling der Musen selbst vorstellen wollte.

In der unteren Gruppe auf derselben Seite des Bildes ist zunächst dem Lorbeerbaume Petrarca zu bemerken. Die bei ihm stehende schöne mit Lorbeeren bekränzte Frau ist von Einigen für die Laura, von Anderen für die Corinna erklärt wor-

*) Vita di Raffaello da Urbino. T. V. p. 162.

den. *) Sie ist wahrscheinlicher die letztere, weil Laura keine Dichterin war, auch sie abgewendet und unbekümmert um den Petrarca, mit einem anderen Dichter zu sprechen scheint, der in der einen Hand ein Buch, und mit der anderen ein Blatt mit unleserlicher Schrift hält. Dieser und der Mann, **) der das Gesicht zu ihm wendet, sind vermuthlich berühmte Liebesdichter. Denn aus solchen scheint diese ganze Gruppe zu bestehen, da aufser Petrarca und der Corinna sich in derselben auch Sappho befindet, die auf dem Vorgrund sitzend eine halbgeöffnete Rolle mit ihrem Namen hält.

Auf der anderen Seite des Bildes, vom Beschauer rechts, erscheinen fünf andere Dichter. Den ersten neben der Muse, die den Rücken zeigt, erklärt man für Tebaldeo, und den zweiten für Boccaccio. ***) Der dritte, der die eine Hand auf die Brust legt und die andere auf die Hüfte stützt, scheint das Gesicht zu dem vierten zu wenden, der hinter ihm den Kopf im Profil zeigt. †) Der fünfte und letzte in

*) Nach Fea (Nuova Descrizione di Roma p. 160.) ist in dieser Figur Corinna in der Person der Laura vorgestellt. Nur eine genaue Vergleichung des Kopfes mit dem einzigen sicheren Bildnifs der Laura in dem Gemälde Simon Memmi's (welches sich in der Kapella de'Spagnuoli des Klosterhofs von St. Maria Novella befindet), kann über die Richtigkeit dieser Vermuthung entscheiden.

**) Montagnani glaubt in demselben den Alcäus zu erkennen. Den zuvor erwähnten erklärt Fea für Ovid, Montagnani hingegen für den Berni, und das Papier in seiner Hand für eine Bittschrift an den Apollo zur Aufnahme in die Reihe der Dichter zu Gunsten seiner burlesken Poesie; eine sehr gesuchte und unstatthafte Auslegung. Auf Aehnlichkeit mit vielleicht vorhandenen Bildnissen des Berni kann die Benennung dieser Figur nicht beruhen, weil sie das Gesicht vom Beschauer abwärts wendet.

***) Auch Vasari erwähnt diese beiden unter den auf diesem Gemälde vorgestellten Dichtern. Von einem später (im Jahre 1516) von Raphael verfertigten Bildnisse des Tebaldeo, spricht Bembo mit ausgezeichnetem Lobe in einem Briefe an den Cardinal Cornaro, der von S. Maria in Portico den Titel führte. S. Opere del Cardinale Pietro Bembo. Venezia Tom. III. p. 11.

†) Montagnani erklärt diesen für den Cornelius Gallus, dem

dieser Folge mit bartlosem Haupt und herabwallendem Haar ist Sannazar.

Die Gruppe neben dem Fenster auf dieser Seite des Vorgrundes besteht aus drei Figuren.

Der bejahrte Dichter, der sitzend mit Begeisterung zu sprechen scheint, wird nicht unwahrscheinlich als Pindar erklärt. In dem anderen im besten Mannesalter, der sich jenem mit dem Ausdruck der Bewunderung nähert, glaubt man Horaz, einen begeisterten Bewunderer, zu erkennen. Der dritte, den Zeigefinger auf den Mund legend, scheint mit grofser Aufmerksamkeit dem Pindar zuzuhören. *)

Dieses Gemälde trägt einen sehr heiteren, anmuthigen, und dem poetischen Leben in Italien zur Zeit des Künstlers entsprechenden Charakter; denn auch die in demselben dargestellten mythologischen Personen und Dichter des Alterthums tragen, so zu sagen, die Farbe dieser Epoche. Bei dieser eigenthümlichen Schönheit dürfte es jedoch der Disputa weder in Tiefe der Erfindung und Reichthum der Motive, noch in der ebenmäfsigen Vollkommenheit der Ausführung gleich zu setzen sein, obgleich es mehr Annäherung als jenes Werk an den späteren grofsartigeren Styl Raphaels zeigt.

c. Die Schule von Athen.

Das unter dem Namen der Schule von Athen berühmte Gemälde gewährt eine Darstellung des Lebens der Philosophie. Wie in den zwei vorerwähnten Bildern erscheint hier eine Vereinigung von Personen verschiedener Zeitalter und Völker; und jene

---

fälschlich einige Elegien eines späteren Dichters zugeschrieben worden sind, und jenen für den Ovid. In den Personen des Tebaldeo und Boccaccio sind nach seiner Meinung Plautus und Terentius vorgestellt.

*) Fea erklärt diese Figur für den Alexandriner Kallimachus, Montagnani hingegen für den Anakreon, den wir wahrscheinlicher in der gegenüberstehenden Gruppe der Sappho vermuthen würden. Vasari erwähnt unter dem auf diesem Bilde vorgestellten Personen auch den Ennius, Tibull, Catull und Properz. Sie bezeichnen zu wollen, würde nach unserer Ansicht nur neue grundlose Vermuthungen herbeiführen.

Benennung dürfte daher nur durch den Umstand nicht unpassend sein, daſs vornehmlich von Athen aus sich die Wissenschaft über Europa verbreitete. Seltsam genug, daſs man ehemals einen christlichen Gegenstand in diesem Werke zu erkennen glaubte. *)

Die Scene ist ein schönes Gebäude, das sich auf vier Stufen erhebt, und den Hintergrund des Gemäldes bildet. Seine Construction erinnert, wie Bellori bemerkt, an den Plan des Bramante zu der neuen Peterskirche: vermuthlich ist es auch nach der Zeichnung dieses Architekten ausgeführt. **) Es zeigt ein griechisches Kreuz über dessen Querschiff man eine Trommel bemerkt, die mit einer Kuppel bedeckt zu denken ist. An der Hinterseite gewährt ein Portal die Aussicht in das Freie. An der Vorderseite zu beiden Seiten des mit einem Tonnengewölbe bedeckten Haupt-

---

*) Der oben erwähnte Anonymus des Comolli, nennt es, seinem Gegenstande nicht unangemessen, La Scuola degli antichi Filosofi. Aber schon Agostino Veneziano setzte, in der Meinung es sei ein christlicher Gegenstand, auf seinen vier Jahre nach Raphaels Tode erschienenen Kupferstich den englischen Gruſs in griechischer Sprache. Vasari (Vita di Raffaello da Urbino. T. V. p. 257.) erklärte es für die Vereinigung der Theologie und Philosophie vermittelst der Astrologie, und dieser Erklärung sind auch Borghini (Riposo a car. 316.) und Lomazzo (Trattato della Pittura, Scultura, ed Architettura p. 282,) beigetreten. Der letztere glaubte auch in der sogenannten Disputa auſser dem Streit über das heil. Sacrament eine Vermittelung zwischen der Theologie und Philosophie zu erkennen. Auf dem 1550 erschienenen Kupferstiche des Giorgio Mantuano wird es der Streit des heil. Paulus mit den Stoikern und Epicuräern genannt; und Tomasini gab beim Aufstich dieser Platte im Jahre 1617 dem Plato und Aristoteles als vermeinten Aposteln Heiligenscheine. Scanelli (Microcosmo della Pittura, Lib. II. cap. 4.) sah in diesen beiden Figuren die heiligen Petrus und Paulus, die in der Versammlung der heidnischen Philosophen die neue und höhere Erkenntniſs der ewigen Güter verkünden.

**) Wenigstens sollte man dieſs aus der allerdings sehr unbestimmt ausgedrückten Stelle des Vasari (Vit. di Bramante da Urbino. T. V. p. 119.) folgern.

Hauptschiffes stehen die Statuen der Minerva und des Apollo, denen als den Gottheiten der Weisheit und der Musen dieser Tempel der Wissenschaften geweiht ist. Die Reliefs unter denselben sind wegen ihres verdorbenen Zustandes nicht mehr deutlich zu erkennen. *)

Die Schule der höchsten Philosophie ist vor dem Gebäude auf dem durch die Stufen erhöhten Platze versammelt. Hier in der Mitte sind die beiden gröfsten Philosophen des Alterthums, über deren Vorzug im Mittelalter und in Raphaels Zeiten Zwiespalt herrschte, im Streitgespräch begriffen. Plato scheint in der speculativen und Aristoteles in der praktischen Philosophie als der vorzüglichste Lehrer vorgestellt zu sein. Jener, mit dem Timäus in der Linken, zeigt mit der Rechten zum Himmel empor, um auf die im göttlichen Wesen begriffenen Ideen, als auf den Urquell der Wahrheit, zu deuten; Aristoteles hingegen, der in der einen Hand das Buch seiner Ethik hält, und die andere hinab zur Erde wendet, scheint die in der Erfahrungswelt anwendbare Sittenlehre als den Zweck der philosophischen Erkenntnifs zu behaupten. **) Mehrere Schüler dieser Weltweisen sind im aufmerksamen Zuhören ihnen zu beiden Seiten versammelt. In dem bejahrtem Manne im weiten gelben Mantel, der vordersten Figur vom Beschauer rechts, glaubte man das Bildnifs des Bembo zu erkennen, der aber zur Zeit der Verfertigung dieses Bildes nicht dieses hohe Alter zeigen konnte. ***)

---

*) Auf dem bekannten Kupferstiche des Volpato erkennt man ihre Gegenstände nach der Beschreibung des Bellori. Auf dem unter der Minerva ist eine sitzende weibliche Figur, welche dieser Schriftsteller für die Tugend erklärte. Sie hält einen Scepter in der Hand: ihr zur Rechten bemerkt man den Thierkreis und zur Linken zwei Genien. Das obere Relief unter dem Apollo stellt einige Figuren in heftiger Bewegung, und das untere einen Triton vor, der eine Nymphe umfafst. Bellori erkannte in diesem Gegenstande die Wollust, und in jenem den Zorn.

**) Die angeführten Bücher dieser Philosophen sind durch Aufschriften bezeichnet.

***) Bembo war nach Tiraboschi (Storia della Letteratura Italiana Tom. VII. Parte II. lib. 3.) im Jahre 1470 geboren, und konnte

Den ihm gegenüberstehenden Jüngling mit blondem Haar erlärt man für den Alexander. *)

In der folgenden Gruppe, vom Beschauer links, ist Sokrates mit einigen Schülern vorgestellt. Er wendet sich unter ihnen an den Alcibiades, einen schönen jungen Mann in Rüstung. Der Ausdruck, mit dem er, an den Fingern zählend, die beim Gespräch gefundenen Sätze zu wiederholen scheint, um daran seine Folgerungen anzuknüpfen, ist seinem Charakter ungemein entsprechend. Hinter dem Alcibiades ruft ein Mann, mit der Hand winkend, zwei Dienern zu, die von ihm verlangten Schriften zu bringen. Der eine kommt sehr eilig, der andere scheint sich bei seinem Herrn wegen der Verzögerung seines Aufsenbleibens zu entschuldigen.

Auf demselben Plane, vom Beschauer rechts, ist ein schreibender Jüngling mit vortrefflichem Ausdruck der Emsigkeit und Vertiefung der Seele in den Gegenstand ihrer Thätigkeit zu bemerken. Auf ihn sieht von hinten ein Mann, der mit beiden Armen auf dem Postament eines Pilasters ruht. Ein Philosoph mit kahlem Haupt, in einen braunen Mantel gehüllt, scheint sich seinen Gedanken zu überlassen; und ein Greis, auf seinen Stab gestützt, so eben in diese Versammlung einzutreten.

In der Mitte des Bildes ist Diogenes der Cyniker, fast ganz entblöfst, nachlässig auf den Stufen des Gebäudes hingestreckt. Abgesondert von den übrigen Weisheitsfreunden, scheint er auf der Tafel in seiner Hand den Inhalt seiner eigenen Lehre zu betrachten. Ihm zur Rechten steht die Schale,

---

demnach zur Zeit der Verfertigung dieses Gemäldes, die vor dem Jahre 1511 erfolgte, nicht über 41 Jahre alt sein. Hingegen läfst dieses angebliche Bildnifs von ihm, welches ein kahles Haupt mit langem Barte zeigt, einen wenigstens sechzigjährigen Mann erkennen. Auch war er damals noch nicht in Rom, sondern kam erst dahin im Jahre 1512. S. Tiraboschi a. a. O.

*) Sehr grundlos glaubt man, in der dritten Figur derselben Reihe nach dem Hintergrunde, den Nicomachus, einen berühmten Musiker des Alterthums zu erkennen, den Bellori weit wahrscheinlicher bei dem Pythagoras vermuthete, zu dessen Lehre er sich bekannte.

das einzige Geräth, das er bedurfte, bis er auch dieses unnöthig fand, als er einen Knaben aus der Hand trinken sah. Neben ihm steigt ein Jüngling empor, der, auf ihn hinweisend, Neigung zu seiner Lehre zu verrathen scheint, während ein älterer Mann demselben den Plato und Aristoteles zeigt, um ihn von einer falschen Weisheit abzulenken, und zur besseren Philosophie zu leiten.

Wir haben nun die Gruppen des Vorgrundes, unterhalb der Stufen zu betrachten. Hier erscheinen die Lehrer der Arithmetik, Geometrie und Astronomie, die in der Republik des Plato als Vorbereitungswissenschaften zur Philosophie empfohlen werden. Als Haupt der Arithmetik ist, vom Beschauer links, Pythagoras vorgestellt, der, in den Zahlen, die Principien der Dinge erkennend, diese Wissenschaft in ihrer höchsten Bedeutung erfafste. Er ist, mit dem einen Knie auf einem Schemel ruhend, im Schreiben begriffen. Ein Jüngling, ihm zur Linken, hält eine Tafel, auf welcher die von demselben erfundenen Tonverhältnisse der Musik zu bemerken sind;*) und ein bejahrter Mann, den man Empedokles benannte, **) sitzt ihm zur Rechten mit Dintenfafs und Feder, aufmerksam in das Buch jenes Philosophen schauend, um das darin von ihm Verzeichnete nachzuschreiben. Den Mann mit einem Knebelbarte, der, hinter dem Pythagoras, nach demselben Buche sieht, bezeichnet der Turban als einen Morgenländer. Er ist für den Averrois erklärt worden: da man aber diesen bei dem Aristoteles vermuthen sollte, zu dessen Werken er einen im Mittelalter berühmten Commentar verfertigte, so ist wahrscheinlicher in ihm irgend ein arabischer Mathematiker vorgestellt, um auf das Verdienst dieses Volkes um die Rechenkunst und die von ihm erfundenen Zahlen zu deuten.***) Hinter dem sogenannten Empedokles

*) Man liest auf dieser Tafel die griechischen Worte: Diapason, Diapente und Diatessaron. (Octave, Quinte, Quarte.)

**) Montagnani erklärt ihn für den Epicharmus, und den vorerwähnten Jüngling für den Telauges, des Pythagoras Sohn.

***) Montagnani erkennt in ihm den Empedokles. Wir erfahren bei dieser Erklärung, dafs die Einwohner von Grofsgriechenland ebenfalls Turbane trugen. Der Knebelbart, der diese

hebt ein Jüngling zwei Finger seiner Hand empor, um, nach Bellori's Meinung, die doppelten von Pythagoras erfundenen Consonanzen zu zählen. *) Der stehende Jüngling in einem weißen, mit Gold verbrämten Gewande, hinter dem vorerwähnten mit der Tafel, ist, der Tradition zufolge, das Bildniß des Herzogs von Urbino, Francesco Maria della Rovere. Vor ihm, vom Beschauer rechts, zeigt ein Philosoph, nach dem Pythagoras gewendet, mit stolzem Ansehen in sein geöffnetes Buch. Ein anderer, den man für den Epiktet, aber ohne Grund, erklärte, sitzt neben demselben mit der Schreibfeder in der einen Hand, und mit der andern das Haupt unterstützend, im Nachsinnen, und ungewiß scheinend über das, was er schreiben will. **)

Figur, wenn nicht als einen Morgenländer, doch gewiß als einen sogenannten Barbaren bezeichnet, wird dabei mit Stillschweigen übergangen.

*) Das weibliche Ansehen, welches dieser, außer dem Kopfe und der einen Hand, verdeckte Jüngling, durch den einer Haube ähnlichen Hut erhält, veranlaßte, daß man in ihm die Aspasia zu erkennen glaubte. Montagnani erklärt ihn für den berühmten Mathematiker Archytas, der sich wohl in einer der hier vorgestellten Personen, am wenigsten aber in dieser so jugendlich gebildeten vermuthen läßt.

**) Dem Charakter und Ausdruck nicht unangemessen, erklärt Montagnani diese Figur für den Skeptiker Archesilaus und die zuvorerwähnte für den Sophisten Hippias von Elis. Folgende Stelle beim Petrarca (Trionfo della Fama cap. III.), in welcher der Dichter in diesen beiden Philosophen die entgegengesetzten Irrwege des menschlichen Geistes, die Behauptung, Alles zu wissen, und das Zweifeln an aller Wahrheit der Erkenntniß bemerkt, konnte dem Raphael zu ihrer Vorstellung Veranlassung geben.

> Vid' Ippia il vecchierel, che già fu oso
> Dir: J'so tutto; e por di nulla certo,
> Ma d'ogni cosa Archesilao dubbioso.

In den Zieraten am Saume des Gewandes des vermuthlichen Hippias, den man wegen seiner anscheinenden Beziehung mit dem Pythagoras für einen Anhänger jenes Philosophen erklärte, glaubte man ehemals, dem Bellori zufolge, antike Musiknoten zu erkennen.

Noch ist auf dieser Seite des Bildes, neben dem angeblichen Empedokles, ein Mann zu bemerken, der in ein Buch schreibt, das auf einem Säulenfufse mit einem Postamente ruht. Er ist nicht unwahrscheinlich für den Epikur erklärt worden, obgleich sein Gesicht sich von den antiken Bildnissen desselben gänzlich entfernt. Denn da diese zu Raphaels Zeiten vermuthlich unbekannt waren, so läfst sich annehmen, dafs der Künstler durch das feiste wohlbeleibte Ansehen, und die weinlaubscheinende Bekränzung *) den Philosophen charakterisirt, der den Sinnengenufs für den Zweck des menschlichen Daseins erklärte. Auch konnte ihm, wegen dieses niederen Standpunktes der Lebensansicht, diese Stelle auf dem Vorplatz des Tempels der Weisheit ertheilt worden sein. Zwei Knaben erscheinen bei ihm, der eine hinter demselben, der andere ihm zur Linken. Ihm rechts ist ein Mann mit einem Kinde auf dem Arme.

In der entgegenstehenden Gruppe, vom Beschauer rechts, ist Archimedes in der Person des Bramante als Lehrer der Geometrie vorgestellt. Er steht gebückt nach einer Tafel mit jener geometrischen Figur, die er mit dem Cirkel in der Hand den um ihm versammelten Schülern erklärt. Den sprechenden Ausdruck derselben hat man vorzüglich bewundert. Der vordere zeigt bei geringer Fassungskraft die höchste, aber vergebliche Anstrengung des Geistes: er hat sich zu genauerer Betrachtung der zu erklärenden Figur auf die Knie niedergelassen, jedoch ohne die Demonstration zu begreifen. Der zweite, ein schöner Jüngling mit blond gelocktem Haar, der hinabsehend sich auf des ersteren Rücken stützt, offenbart durch seine freudige Miene und sprechende Gebärde der linken Hand mit erhobenem Zeigefinger den Moment, in dem die Erklärung des Lehrers ihm einzuleuchten beginnt. Der dritte, mit einem Knie auf dem Boden ruhend, scheint sie schon be-

*) Der Charakter der Blätter ist undeutlich. Die Meisten haben sie für Eichenlaub erklärt. Bellori, der diese Figur nicht benennt, fand in demselben eine Anspielung auf das Wappen Julius II. Uns scheint es den Weinblättern entsprechender, die auch eine dem Charakter des Epikur angemessene Bekränzung sind.

griffen zu haben und darüber mit seinem hinter ihm stehenden Gefährten zu sprechen, der beim Begreifen derselben freudige Verwunderung äufsert. In diesem ist, nach Vasari, Friedrich II, Herzog von Mantua, vorgestellt.

In der weiteren Folge, am Ende des Bildes, bezeichnen zwei männliche Figuren die verwandten Wissenschaften der Astronomie und Geographie. Die eine, ein Mann, dessen bärtiges Haupt eine schwarze Mütze bedeckt, hält eine Himmelskugel, und die andere, die den Rücken zeigt, eine Erdkugel in der Hand. Die erstere ist vermuthlich Zoroaster und in der letzteren, deren Haupt eine Königskrone schmückt, Ptolemäus, der berühmte Geograph des Alterthums, vorgestellt, von dem in Raphaels Zeitalter die irrige Meinung herrschen konnte, dafs er zu der Herrscherfamile Aegyptens gehörte. *) Zuletzt hat hier der Künstler sich selbst und seinem Lehrer Perugino eine bescheidene Stelle unter den Freunden der Wissenschaft ertheilt.

---

*) Nach Torrigio (Sac. Grotte Vaticane p. 278) erscheint in der erstgenannten dieser beiden Figuren das Bildnifs des Castiglione. Ist diefs auch gegründet, so müfste doch, da dieser Gelehrte kein Astronom war, in seiner Person eine andere wie, z. B. Archimedes in der des Bramante, vorgestellt sein. Bellori erklärt dieselbe Figur für einen Chaldäer, zur Andeutung der diesem Volke zugeschriebenen Erfindung der Astronomie. Montagnani hingegen, der in ihrer durch goldene Sterne sehr deutlichen Himmelskugel eine Erdkugel erkennt — für den Euklides, weil die Geometrie zum Ausmessen der Erde erfunden worden sei.

Auch Vasari bezeichnet sie als den Zoroaster, für den Bellori hingegen die andere mit der Königskrone mit anscheinendem Grunde erklärt, weil die Sage diesen Stifter der persischen Religion König der Bactrianer benennt. Wir halten sie jedoch wahrscheinlicher für den Ptolemäus, weil sie die Erdkugel ausdrücklich als einen Geographen bezeichnet. Dem Zoroaster scheint die Himmelskugel angemessen, da man vermuthlich noch vor Raphaels Zeiten unter der Sternkunde vielmehr die wahrsagende Astrologie verstand, die in Verbindung mit der Zauberkunst (arte magica) steht, als deren Erfinder Petrarca den Zoroaster benennt. (S. Trionfo della Fama cap. II.)

Im Vergleich mit der sogenannten Disputa zeigt dieses Gemälde, bei gleicher Tiefe der Erfindung, Charakteristik und Sorgfalt der Ausführung, eine höhere Stufe in den zur Darstellung erforderlichen Theilen der Kunst.*) Die Composition ist in Hinsicht der Linien und des Gleichgewichts in der Vertheilung der Gruppen, kunstvoller, und als eines der vollkommensten Muster der Anordnung einer bedeutenden Anzahl von Figuren zu betrachten. Der Styl der Zeichnung ist gröſser und ausgebildeter; insbesondere in den Gewändern, die unter die vortrefflichsten des Künstlers gehören. Auch zeigen die letzteren eine vorzüglich schöne Zusammensetzung groſsentheils schillernder Farben. Sollte die Disputa bei minderer Kunstvollkommenheit anziehender und für die Phantasie erhebender sein, so würde der Grund davon in ihrem Gegenstande liegen, der bei seinem allgemeineren Interesse auch zur Darstellung in der bildenden Kunst geeigneter als der dieses Gemäldes sein möchte. Denn da die historischen Personen, auf denen die christliche Offenbarung beruht, als reale Gestalten darstellbar sind, auch ihre Ideen zum Theil durch Symbole ausgedrückt werden können, die sich auf Tradition und Uebereinkunft gründen, so vermochte der Künstler in der

*) Der Irrthum derjenigen, welche dieses Gemälde in eine frühere Zeit als die Disputa setzten, ist gegenwärtig allgemein anerkannt. Es veranlaſste ihn die von Vasari angegebene Folge, in welcher die Raphaelischen Werke dieses Zimmers entstanden. Nach ihr verfertigte der Künstler zuerst die Schule von Athen, dann die Deckenbilder, darauf den Parnaſs, und nach demselben die Disputa. Auch von dem Anonymus des Comolli werden diese Gemälde in derselben Ordnung angeführt. Schon Bellori erkannte die Unrichtigkeit dieser durch die Anschauung des Styls und der Ausbildung der Kunst so offenbar widerlegten Zeitbestimmung. In der Epoche nach Mengs war vielleicht der Pater della Valle der Einzige, der zu derselben wieder zurückkehrte, und zwar nicht durch das Ansehen des Vasari bewogen, sondern weil er in der Disputa und in den Denkbildern eine höhere Kunstvollkommenheit als in der Schule von Athen zu erkennen glaubte; ein Urtheil, welches von seiner Kenntniſs eben keine vortheilhafte Meinung gewährt. (Siehe Vorrede zu dem Leben Raphaels von Vasari Tom. V, p. 230.)

Versammlung der Theologen auch die Gegenstände ihrer Betrachtung in der himmlischen Glorie darzustellen, und dadurch von der Theologie ein lebendigeres Bild als von der Philosophie zu gewähren, deren Gegenstände, als abstracte Begriffe und Ideen, der Versinnlichung gänzlich widerstreiten. Die Darstellung des Lebens dieser Wissenschaft dürfte daher ein sehr schwieriger Vorwurf für die bildende Kunst sein, der vielleicht das Genie eines Raphaels erforderte, um nicht ein zwar gelehrtes und scharfsinniges, aber dabei kaltes Kunstwerk zu veranlassen. Man hat früher dem Bembo und später dem Ariosto die Mittheilung der gelehrten Kenntnisse zugeschrieben, die der Künstler bei der Erfindung dieses Werkes bedurfte. In Betreff des Bembo hat bereits Bellori die Unwahrscheinlichkeit durch die Bemerkung erwiesen, dafs dieser Gelehrte zur Zeit der Verfertigung desselben sich noch nicht in Rom befand. Am wahrscheinlichsten war es Castiglione, den er hierüber vornehmlich zu Rathe zog. Dieser geistreiche Mann verräth nicht nur in seinen Schriften bedeutende Kenntnisse von der Geschichte der Philosophie, sondern es erhellt aus einem Schreiben des Künstlers an diesen seinen Gönner und Freund, *) dafs er Gegenstände nach den Ideen desselben ausführte.

Der Originalcarton dieses Gemäldes ist noch gegenwärtig in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand vorhanden. Es hat mehr als fast alle Raphaelischen Gemälde dieser Zimmer gelitten, welches vornehmlich die häufigen nach demselben gemachten Durchzeichnungen veranlafst haben mögen.

d. Die Rechtswissenschaft.

Die drei Gemälde an der dem Parnafs gegenüberstehenden Wand beziehen sich auf die R e c h t s w i s s e n s c h a f t. Der Gegenstand des gröfseren über dem Fenster ist eine allegorische Darstellung der Klugheit,

*) Raphael sagt in demselben: „Herr Graf, ich habe Zeichnungen auf mannichfaltige Weise nach den Erfindungen Ew. Gnaden gemacht, und alle genügend, wenn mir nicht alle schmeicheln. Aber ich befriedige nicht mein eigenes Urtheil, weil ich befürchte, nicht das Eurige zu befriedigen. Ich übersende sie Ew. Gnaden. Wählet eine davon aus, wenn Euch eine derselben würdig scheint."

Mäſsigkeit und Stärke, welche die Gerechtigkeit als die vierte der sogenannten Cardinaltugenden begleiten sollen. Die Klugheit sitzt in der Mitte, erhaben über die beiden andern, die ihrer Leitung unterworfen sind. Sie ist, Zukunft und Vergangenheit zugleich durchschauend, mit zwei Gesichtern wie Janus, einem jugendlichen und alten vorgestellt. Ihre Brust bedeckt die Aegis mit dem Medusenhaupt, eben wie die Göttin der Weisheit. Ihrem jugendlichen Gesicht hält ein Genius einen Spiegel vor, in dem sie die Begebenheiten der Zukunft erblickt, und ihrem alten ein anderer Genius eine brennende Fackel, wohl zur Andeutung des Lichts, welches ihr die Kunde der Vorzeit gewährt. Die Stärke sitzt ihr zur Rechten, mit Helm und Panzer bekleidet. Sie stützt sich mit der Linken auf einen Löwen und hält mit der Rechten einen Eichenzweig, nach dem ein Genius die Hand ausstreckt, um von seinem Laube zu pflücken. *) Die Mäſsigkeit, der Klugheit zur Linken, hält einen Zügel, mit dem sie die Strenge der Gerechtigkeit in den Gränzen der Billigkeit bewahrt. Nach dem Hintergrunde an beiden Enden des Bildes noch zwei Genien. Der Styl dieses schönen und anmuthigen Werkes nähert sich bedeutend dem späteren des Künstlers, welchen wir im Zimmer Heliodors antreffen.

In den zwei unteren Gemälden dieser Wand, zu beiden Seiten des Fensters, ist die Ertheilung des weltlichen und geistlichen Rechts vorgestellt. Vom Beschauer rechts übergiebt Gregor XI einem Consistorial-Advocaten die Decretalen. Der Papst ist das Bildniſs Julius II, und in den sämmtlichen Umstehenden sieht man vermuthlich Personen des damaligen päpstlichen Hofes. Unter ihnen erkennt man, in dem vordersten zur Linken, den Cardinal Johann von Medici, der unter dem Namen Leo X den päpstlichen Stuhl bestieg. Ihm zunächst ist der Cardinal Alexander Farnese, nachmaliger Papst

*) Bellori glaubte in demselben, auſser dem Attribut der Stärke, eine Anspielung auf das Wappenbild Julius II zu erkennen. Dieſs besteht jedoch nicht in einer gewöhnlichen Eiche (Quercia), deren Laub hier dargestellt ist, sondern in einer Steineiche (Rovere).

Paul III, und neben demselben der Cardinal di Monte, Oheim Julius III zu bemerken.

Vom Beschauer links ist der Kaiser Justinian vorgestellt, der dem Trebonianus das römische Gesetzbuch überreicht. Mehrere Rechtsgelehrte in langen, rothen, mit Pelz gefütterten Kleidern, ihrer Amtstracht zur Zeit des Künstlers, sind dabei gegenwärtig.

Diese beiden Gemälde zeigen einen etwas kalten, Raphaels Frescomalereien sonst nicht gewöhnlichen Ton der Farbe, der vielleicht veranlassen könnte, sie nicht für eigenhändige Werke des Künstlers zu halten. Die übrigens vorzügliche Ausführung, insbesondere der Köpfe, scheint jedoch dieser Annahme zu widersprechen. Das letzterwähnte Bild ist sehr verdorben.

Sockelbilder.

Die in Einer Farbe gemalten Sockelbilder wurden meistens erst unter Paul III von Perino del Vaga ausgeführt. *) Die unter Julius II verfertigten Stühle mit eingelegten Holzarbeiten von Fra Giovanni da Verona, die zuvor zur Verzierung der unteren Wände dienten, **) gingen vermuthlich bei der Plünderung Roms verloren.

Die grofsen Figuren, die das gemalte Gesims des Sockels zu unterstützen scheinen, sind bei der Restauration des Carlo Maratta vielmehr neu gemalt als ausgebessert worde und verdienen daher keiner besonderen Aufmerksamkeit. Mehr von ihrem ursprünglichen Charakter zeigen die zwischen ihnen befindlichen kleinen Bilder, deren Gegenstände sich auf die der oberen Gemälde beziehen. Sie sind folgende:

Unter der Disputa: ein heidnisches Opfer, vermuthlich in Beziehung auf die Verdrängung desselben durch das Mefsopfer der katholischen Kirche. — Der heil. Augustin zu Pferde, einem Knaben begegnend, der ihm eine Schale mit

---

*) Vasari di Perin del Vaga T. VII p. 285. Auch der Styl dieser Bilder entspricht mehr dem del Vaga, als dem Polidor Caravaggio, dem sie von neueren Schriftstellern zugeschrieben werden.

**) Vasari V. di Raffaello da Urbino T. V. p. 265.

der Bemerkung vorhält, es sei leichter damit das Meer auszuschöpfen, als das Geheimnifs der Dreieinigkeit zu ergründen; — die Sibylle, die dem Kaiser August die heil. Jungfrau zeigt; — und die Betrachtung der göttlichen Dinge in Gestalt einer Frau, die ihren Blick zum Himmel erhebt: die neben ihr um eine Säule gewundene Schlange bedeutet vermuthlich die Sünde als die Basis der christlichen Lehre.

Unter der Schule von Athen: zwei Bilder, die sich auf die Betrachtung der natürlichen Dinge beziehen. Auf dem einen ist eine Frau vorgestellt, die im Nachdenken, das Haupt mit dem Arme unterstützend, den einen Fufs auf den Erdball setzt; und auf dem anderen einige um den Globus versammelte Philosophen, die über die Naturgesetze zu streiten scheinen. In zwei andern Bildern sieht man auf den in dem oberen Gemälde vorgestellten Archimedes bezügliche Gegenstände: nämlich die Vertheidigung von Syrakus durch die Kriegsmaschinen dieses berühmten Mathematikers, und seine Ermordung bei der Eroberung dieser Stadt.

Unter der Ertheilung der Decretalen: Moses, der den Israeliten die Tafeln des Gesetzes zeigt, welches als die Basis des geistlichen Rechts betrachtet werden kann. — Unter der Ertheilung der Pandekten: die Statue einer bewaffneten Figur, vermuthlich Mars, mit mehreren Kriegern umgeben, die sie zu verehren scheinen. Bellori bezieht diesen Gegenstand auf die Stelle der Institutionen, dafs die kaiserliche Majestät nicht allein mit den Waffen geschmückt, sondern auch mit den Gesetzen bewaffnet sein müsse. *)

Die beiden Bilder unter dem Parnafs sind von Raphaels Erfindung. Das eine, vom Beschauer links, eine schöne durch den Kupferstich des Marc Antonio bekannte Composi-

---

*) Nach Chattard (Descriz. del Palaz. Vat. T. II. p. 235.) und Fea (Nuova descriz. di Roma p. 161) stellt dieses Bild den Marcellus als Sieger unter seinen Soldaten vor. Aber demnach würde der Gegenstand sich nicht auf die Ertheilung der Pandekten, sondern auf den Archimedes in der Schule von Athen beziehen. Noch mehr ist dieser Erklärung die Basis der Figur des angeblichen Marcellus widersprechend, die sie offenbar als eine Statue bezeichnet.

tion, stellt mehrere männliche Figuren, meist in antiker Kriegerkleidung, um einen Sarkophag versammelt vor, in welchen eine derselben, auf Befehl eines stehenden jungen Kriegers, mit einem Speer in der Hand, Schriften zu legen scheint. Auf dem vom Beschauer rechts hingegen sieht man einen Mann zwischen zwei anderen mit Lorbeerkränzen geschmückten Männern, von denen der eine ihn anzutreiben, der andere aber abzuhalten scheint, seine Schriftrollen in das von ihm lodernde Feuer zu werfen. Noch andere Personen sind dabei zugegen.

Man hat, seit Bellori, das erstgenannte dieser Bilder für die Auffindung der Bücher des Numa Pompilius, in dem Grabmale dieses Königs, und das letztgenannte für die Verbrennung derselben auf Befehl des Senats erklärt. Aber weder sind die dargestellten Handlungen diesen Gegenständen entsprechend, noch läſst sich die Beziehung derselben auf das Gemälde des Parnasses begreifen. *) Wir glauben daher im ersteren Alexander den Groſsen, der Homers Werke bei Achilles Gebeinen in dessen Grabmale niederzulegen befiehlt, **) und im zweiten den Kaiser August zu erkennen, der die Verbrennung der Aeneis des Virgil ver-

*) Montagnani giebt eine neue, aber noch weniger befriedigende Erklärung. Ihr zufolge ist in dem erstgenannten Bilde die Aufbewahrung der von Tarquinius Superbus angekauften sibyllinischen Bücher in einem steinernen Kasten, und in dem zweiten die Verbrennung derselben beim Brande des Capitols zu den Zeiten des Sylla vorgestellt. Daſs hier keine Feuersbrunst, sondern eine beabsichtigte Verbrennung von Schriften erscheint, zeigt die oberflächlichste Betrachtung.

**) Wie bekannt pries Alexander den Achilles vornehmlich aus dem Grunde glücklich, weil Homer seine Thaten besang. Und diese ausgezeichnete Verehrung für den Vater der Dichtkunst wollte der Künstler, nach unserer Erklärung, in der vorgestellten Begebenheit ausdrücken. Sie ist allerdings nicht historisch, konnte aber gar wohl zur bildlichen Darstellung der Achtung eines der gröſsten Fürsten des Alterthums für die Dichtkunst angenommen worden sein. Der Gedanke dürfte vom Castiglione herrühren, in dessen Corteggiano (lib. I.) unter den Beweisen von der Erhabenheit der Poesie, jene Aeuſserung Alexanders angeführt wird.

hinderte. In beiden wären demnach sehr treffende Begebenheiten vorgestellt, welche die Verehrung zweier mächtigen Fürsten des Alterthums für die Poesie bezeugen. Beide Gemälde haben durch die neuere Uebermalung nicht ganz ihren ursprünglichen Charakter verloren. In der architektonischen Decoration, am Fries, unter denselben, erscheinen zwei Schränke mit mathematischen Instrumenten, und vier Portale, welche die Aussicht auf Landschaften mit Gebäuden gewähren, unter denen man den sogenannten Tempel der Minerva medica bemerkt.

II. *Zimmer Heliodors.* (*Stanza d'Eliodoro.*)

Das Zimmer, Stanza d'Eliodoro genannt, führt diesen Namen von einem der Gemälde desselben, die theils noch im Pontificat Julius II, theils unter seinem Nachfolger Leo X ausgeführt worden sind. Früher sah man hier Gemälde von Piero della Francesca und Bramantino da Milano, deren Gegenstände nicht bekannt sind. Vasari erwähnt nur, dafs sich in denen des Bramantino Bildnisse merkwürdiger Personen damaliger Zeit befanden. Raphael liefs nach denselben, vor der Zerstörung dieser Bilder, Copien verfertigen, die nach seinem Tode Giulio Romano, und von diesem der bekannte Schriftsteller Paul Jovius für sein Museum zu Como erhielt. *)

1. Decken-bilder.

In den vier Abtheilungen der Decke, die, dem Kreuzbogen entsprechend, durch eine scheinbare Tapete gebildet werden, sind folgende Gegenstände des alten Testaments vorgestellt.

Gott, welcher dem Abraham eine zahlreiche

*) Vasari (V. di Piero della Francesca T. III. p. 251 e seq.) nennt unter diesen Bildnissen die berühmten Condottieri Francesco Carmagnuola und Niccolò Fortebraccio, den gelehrten Cardinal Bessarion, den insbesondere durch seine grausame Zerstörung von Palestrina bekannten Cardinal Giovanni Vitellesco, und den König von Frankreich Carl VIII. In Hinsicht des letzteren erscheint ein bedeutender Irrthum, da dieser König, geboren im Jahre 1471, nicht in einem Gemälde vorgestellt sein konnte, welches, nach dem eigenen Zeugnifs des Vasari, im Pontificat Nicolaus V (1447–1455) verfertigt ward.

Nachkommenschaft verheifst. Der letztere kniet, mit dem Isaak in seinen Armen, vor dem ewigen Vater, der ihm mit zwei Engeln erscheint. Nach dem Hintergrunde, Hagar, im Begriff sein Haus zu verlassen, den Ismael tragend, auf den Gott hinzeigt, um anzudeuten, dafs er auch den Sohn dieser Magd zum Volke machen will. In der Thür des Hauses ist noch ein anderer Knabe zu bemerken.*)

Isaaks Opfer. Ein Engel ergreift die Rechte Abrahams, um ihn zu verhindern, den tödtlichen Streich gegen den auf dem Altare knieenden Sohn zu führen: ein anderer, dem Isaak zur Linken, fährt mit dem Widder vom Himmel herab.

Jacob, der im Traume die Himmelsleiter sieht. Dieser Gegenstand ist hier minder glücklich als in Raphaels Loggien dargestellt. Dort zeigt Jacob, das Angesicht zum Himmel gewandt, den Ausdruck eines seligen entzückenden Traumes, da er hier hingegen, abgewendet von der himmlischen Erscheinung, den gewöhnlichen Charakter eines Schlafenden trägt.

Moses vor Gott im feurigen Busche. Der ewige Vater erscheint in der Mitte des Bildes. Ein vom Beschauer rechts schwebender Engel ergreift die Feuerflammen, um Gottes Gestalt dem zur Linken knienden Moses zu enthüllen, der vor dem Anblick des Ewigen das Gesicht verhüllt.

Diese Gemälde haben, vermuthlich durch die Feuchtigkeit, grofsentheils sehr gelitten. Die Verheifsung Abrahams scheint uns in der Composition das vorzüglichste. **) Die

---

*) In Voraussetzung der nach unserer Erklärung vorgestellten Begebenheit, ist dieser Knabe nur als eine zu Gunsten der Composition angebrachte Nebenfigur zu betrachten, da Abraham damals nur die beiden obengenannten Söhne hatte. Durch denselben ward vermuthlich Bellori veranlafst, diesen Gegenstand für den Dank des Noah nach der Errettung von der Sündfluth zu erklären. Aber die drei Kinder dieses Gemäldes können die Söhne des Noah nach dem Ausgange aus der Arche nicht vorstellen, weil diese beim Eingang in dieselbe bereits Ehemänner waren.

**) Wir haben von demselben einen vorzüglichen Kupferstich von Marc Antonio.

Figuren des ewigen Vaters zeigen den Typus des Michelagnolo.

Die Gegenstände der vier grofsen Wandgemälde beziehen sich auf den göttlichen Beistand der Kirche, durch Beschützung gegen ihre Feinde, und wunderbare Bestätigung ihrer Lehren.

1. Wandgemälde.

Die wunderbare Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem, als er die Schätze desselben auf Befehl des syrischen Königs Seleucus plündern wollte, deutet hier auf die unter Julius II. erfolgte Befreiung der Provinzen des Kirchenstaates von den Feinden des apostolischen Stuhles. Die Scene ist das Innere des Tempels. Vom Beschauer rechts liegt Heliodor zu Boden geworfen von dem Pferde des himmlischen Reiters, der mit Helm, Panzer und Streitkolben bewaffnet, zwischen zwei schwebenden Jünglingen erscheint, die mit Ruthenbündeln den Tempelräuber zu züchtigen drohen.

a. Heliodor.

Der Ausdruck dieser Figuren entspricht bewunderungswürdig dem Charakter des göttlichen Zorns, der bei dem Eifer gegen das Böse die Herrschaft des Geistes bewahrt. Heliodor zeigt bei dem äufsersten Schrecken Anstand in seinen Gebärden. Er scheint bei sinnlicher Furcht Pein des Gewissens zu empfinden, da hingegen seine Gefährten, als gemeine Naturen, unfähig scheinen, zum Bewufstsein der Frevelthat beim Anblick der Diener der strafenden Gottheit zu gelangen. Der eine greift nach dem Schwerte in thörichter Vermessenheit. Ein zweiter schreit laut mit weit aufgesperrtem Munde; und ein dritter strebt seinen Raub in dem Kasten festzuhalten, der ihm vom Rücken herabzufallen droht.

Zur Linken ist eine schöne Gruppe von Frauen und Kindern, die mit Staunen die wunderbare Begebenheit betrachten. Die vordere dieser weiblichen Figuren, die den Rücken zeigt, ist durch Anmuth und lebendige Bewegung besonders ausgezeichnet. Am Ende des Bildes erscheint, auf seinem Tragsessel, der Papst Julius II. Seine Begleiter sind ohne Antheil an der Begebenheit, und stehen nur in Beziehung auf den Papst, der in dem vorgestellten Ereignifs die Ver-

treibung seiner Feinde aus dem Besitzthume der Kirche, wie im Gegenbilde betrachtet. Sie sind Bildnisse damals lebender Personen. Der hintere *) der beiden auf dem Bilde erscheinenden Sesselträger ist der berühmte Kupferstecher Marc Antonio Raimondi; und der neben dem Sessel hergehende Mann, im langen schwarzen Kleide, der päpstliche Secretär der Memoriale, Pietro de Foliariis von Cremona, wie sein Name auf dem Papiere zeigt, das er nebst seiner Mütze in der Hand hält.

Im Hintergrunde, in der Mitte des Bildes, kniet betend vor dem Altare der Hohepriester Onias. Mehrere andere Priester sind bei ihm versammelt. Einer von ihnen scheint mit einem Manne über die wunderbare Begebenheit zu sprechen. Neben ihm hat ein Jüngling das Postament einer Säule bestiegen, an die er sich mit umschlungenem Arme fest zu halten sucht. Ein anderer ist im Begriff ihm nachzufolgen.

b. Die Messe von Bolsena.

Der Gegenstand des unter dem Namen der Messe von Bolsena berühmten Gemäldes ist das Wunder, welches einen an der Transsubstantiation zweifelnden Priester von der Wahrheit dieser Lehre durch das Blut überzeugte, das aus der von ihm geweihten Hostie flofs. Es ereignete sich, wie man behauptet, im im Jahre 1263, im Pontificat Urbans IV., in der Kirche der h. Christina der erwähnten Stadt und gab Veranlassung zur Stiftung des Frohnleichnamsfestes.

In der Mitte über dem Fenster, welches den unteren Theil des Bildes in zwei Hälften theilt, erhebt sich der Altar. Vor demselben steht der ungläubige Priester, und betrachtet mit Beschämung die mit Blut gefärbte Hostie in seiner Hand. Ihm zunächst, vom Beschauer links, knieen vier Chorknaben mit Fackeln, und hinter ihnen drängt sich das

*) Nicht der vordere, nach der gewöhnlichen Angabe. Dieser zeigt ein höheres Alter, als Marc Antonio zur Zeit der Verfertigung dieses Bildes haben konnte. Vasari (Vita di Marc Antonio T. VII. p. 171) sagt ausdrücklich, dafs ihn Raphael hier in seiner Jugend malte. Auch entspricht jener seinem Bildnisse in dem Werke des Vasari.

das Volk herbei mit vortrefflichem Ausdruck des Staunens und Dankgefühls zu Gott wegen der durch das Wunder erfolgten Bekräftigung des Glaubens.

Unten, am Anfang der Stufen, die zu beiden Seiten des Fensters zum Altare führen, zeigt eine stehende Frau ebenfalls den Ausdruck andachtsvoller Verwunderung. Drei andere haben sich mit ihren Kindern auf dem Fuſsboden der Kirche niedergelassen. Eine von ihnen, den Rücken zeigend, scheint so eben das wunderbare Ereigniſs zu vernehmen, und ihr Haupt zu erheben, um sich davon mit eigenen Augen zu überzeugen.

Vom Beschauer rechts, dem Priester gegenüber, vor der Hinterseite des Altars, ist der Papst Julius II. auf den Knien im Zuhören der Messe vorgestellt. Er betrachtet das Wunder mit ruhigem Ernst ohne Erstaunen, und zeigt dadurch die unerschütterliche Gewiſsheit des Oberhauptes der Kirche von der Wahrheit ihrer Lehren, die für ihn keiner Bestätigung bedürfen. Hinter ihm sind zwei Cardinäle: der eine wirft zornig den Blick nach dem Priester, wegen seines Zweifels an der Unfehlbarkeit der Kirche: der andere danket Gott mit gefalteten Händen für das Wunder zur Widerlegung des Unglaubens. Sie tragen, wie die beiden hinter ihnen befindlichen Prälaten, den Charakter von Bildnissen. Von Cardinälen ist vermuthlich der erstgenannte der in der Geschichte der damaligen Zeit, insbesondere durch seine Theilnahme an der berühmten Verschwörung der Pazzi, bekannte Raphael Riario, den der Künstler, dem Vasari zufolge, auf diesem Gemälde vorstellte.

Unten, neben dem Fenster, auf derselben Seite des Bildes, sind einige Soldaten der Schweizergarde kniend bei dem päpstlichen Tragsessel vorgestellt. Sie zeigen, bei der auſserordentlichen Begebenheit, ein ziemlich dumpfes und materielles Erstaunen. Den in ihnen ungemein treffend ausgedrückten Nationalcharakter erkennt man in den Individuen dieser noch jetzt bestehenden Leibwache des Papstes.

Nach der Anzeige, hier im Fenster, ward dieses Bild im Jahre 1512, dem 9ten des Pontificats Julius II. geendigt.

e. Attila.

Das folgende Gemälde stellt den Attila an der Spitze seines Heeres vor, welcher durch die drohende Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus bewogen wird, dem Ermahnen des Papstes Leo I. zufolge, von seinem feindseligen Unternehmen gegen Rom abzustehen. *)

Hier deutet dieser Gegenstand vermuthlich auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien, welche Leo X. im Jahre 1513 durch die Waffen der Schweizer bewirkte. **) Der h. Leo, vom Beschauer links, erscheint in der Person jenes Papstes, mit seinem Gefolge im Costume der Zeit des letzteren. Er reitet nach damaliger Sitte der Päpste, auf einem weifsen Maulthiere, das von einem Reitknecht (Pallafreniere) geführt wird. Seine übrigen Begleiter — vermuthlich alle Bildnisse damals lebender Personen — werden ebenfalls von Maul-

*) Leo I. befand sich unter den Gesandten die der Kaiser Valentinian III. dem Attila auf seinem Zuge nach Rom zur Unterhandlung des Friedens entgegensandte, zu dem er sich auch bewegen liefs, und sich demzufolge zurückzog. Nach dem Verfasser der Miscellen (Histor. lib. 15) ward von ihm als Grund davon angeführt, es sei ihm neben dem Papst ein Mann von sehr ehrwürdigem Ansehen erschienen, der ihn drohend mit blofsem Schwerte ermahnte, in das Verlangen des römischen Bischofs zu willigen. Nach einer vermuthlich späteren Veränderung dieser Sage erschienen dem Attila zwei Reiter mit blosfen Schwertern, die man für die Apostel Petrus und Paulus erklärte. Dieser folgte hier der Künstler, ausgenommen dafs er die Apostel nicht zu Pferde vorstellte.

**) Diese Vermuthung beruht auf einem von Roscoe bekannt gemachten lateinischen Gedichte des Giraldi, in welchem diese Begebenheit unter dem Bilde der Vertreibung der Hunnen von dem h. Leo besungen ward. Nur scheint daraus keinesweges zu folgen, dafs wir in dem Attila dieses Gemäldes das Bildnifs Ludwigs XII. sehen, wie der gedachte Schriftsteller ohne anderweitige Gründe behauptet. Hingegen ist seine Vermuthung wahrscheinlich, dafs auch die Maskerade in der zu Florenz, am Feste Johannis des Täufers im Jahre 1514, der Triumph des Camillus über die Gallier vorgestellt ward, auf diese Befreiung Italiens von den Franzosen deutet. Ereignisse des Zeitalters unter dem Bilde von Begebenheiten des Alterthums vorzustellen, scheint überhaupt damals in Italien sehr gewöhnlich gewesen zu sein.

thieren oder Pferden getragen. Unter ihnen befinden sich zwei Cardinäle, der Kreuzträger (Crucifero), und ein Kolbenträger (Mazziere), in dem man das Bildnifs des Pietro Perugino erkennt.

Der Papst und die ihn begleitenden Personen erscheinen vor dem Heere des Barbaren mit dem Ausdruck der Ruhe und Zuversicht auf den mächtigen Schutz der über ihren Häuptern schwebenden Apostel, die mit entblöfsten Schwertern und drohender Gebärde dem Attila befehlen der Ermahnungen des Oberhauptes der Kirche zu folgen. Der König, zu Pferde, in der Mitte des Bildes, wird beim Anblick der himmlischen Gestalten von Schrecken befallen, der auch sein ganzes Heer ergreift. Doch sieht nur er ihre Erscheinung, und seine Krieger empfinden nur die Wirkungen ihrer unsichtbaren Macht. Ueber den Barbaren schwärzt sich der Himmel, welchen, über dem Papst, das von den Aposteln strahlende Licht zu einer Glorie erhellt. Ein Sturmwind erhebt sich, und bläst in die Fahnen, welche die Träger kaum zu halten vermögen. Die Trompeter blasen zum Rückzuge. Die Pferde werden scheu und unbewufstes Entsetzen scheint Menschen und Thiere bei dem Ungewitter zu ergreifen, das die göttliche Drohung verkündet. Im Hintergrunde zeigt das hinter einem Hügel hervorlodernde Feuer die Verwüstungen, welche die Barbaren auf ihrem Zuge hinterliefsen.

Die Kleidung der Hunnen ist grofsentheils von der Tracht der Barbaren auf antiken Denkmälern entlehnt. Einige Reiter sind mit Schuppenpanzern, wie die Sarmaten auf der trojanischen Säule vorgestellt. *)

---

*) Auf dem Kupferstiche des Marc Antonio nach einer früheren Idee zu diesem Gemälde ist der Papst mit seinem Gefolge ganz im Hintergrunde vorgestellt. Den Vorgrund begreift nur Attila mit seinem Heere, und über demselben mitten im Bilde schweben die drohenden Gestalten der Apostel. Die letzteren erscheinen dadurch noch bedeutender als im Gemälde. Hingegen ist auf diesem der göttliche Beistand, den die Kirche in der Person ihres Oberhauptes gegen den Barbaren erhielt, anschaulicher, und dem Sinne der vorgestellten Sage entspre-

d. die Befreiung des h. Petrus.

Das Gemälde von der Befreiuung des h. Petrus zerfällt in drei Abtheilungen, die eben so viele Momente derselben Begebenheit vorstellen.

Die mittlere, über dem Fenster, gewährt durch ein eisernes Gitter die Ansicht in das Innere des Gefängnisses. Der h. Petrus ruht schlafend auf dem Boden zwischen zwei an ihn mit Ketten gefesselten Wächtern, die stehend, auf ihre Lanzen gestützt, ebenfalls in Schlaf versunken sind. Ein Engel, dessen Glorie die Gegenstände erleuchtet, weckt den Apostel zu seiner ihm von Gott ertheilten Befreiung.

Vom Beschauer rechts führt der Engel den Apostel aus dem Gefängnifs die Treppe hinab, an deren Anfang sich zwei schlafende Krieger befinden. Auch hier erfolgt die Beleuchtung durch das von dem Engel strahlende Licht.

Vom Beschauer links sieht man die Wächter aus dem Schlafe erwachen, und die Flucht des Gefangenen bemerken. Auf dem Vorgrunde erhebt sich eine Treppe, wie auf der zuvor erwähnten Seite des Bildes. Hier verkündet ein Soldat, den Rücken zeigend, mit einer Fackel in der Hand, seinem so eben erwachten Gefährten die vorgefallene Begebenheit. Zwei andere Krieger erscheinen mehr im Hintergrunde. Der eine erhebt sich ebenfalls aus dem Schlafe: der andere eilt herbei, den Arm vor das Gesicht haltend,

---

chender ausgedrückt. Man sieht aus dem früheren Entwurfe auch, dafs es ursprünglich des Künstlers Absicht nicht war, Leo X. in der Person des h. Leo vorzustellen, weil er ihm sonst eine bedeutendere Stelle ertheilt haben würde. Vermuthlich war es jener Papst der diefs verlangte, und dadurch die im Gemälde getroffene Veränderung veranlafste. Den bedeutenden Gedanken, die himmlische Erscheinung für das Heer des Attila unsichtbar vorzustellen, hatte der Künstler noch nicht bei der ersten Idee zu diesem Bilde gefafst. Seine glückliche Darstellung zeigt, wie schon Ramdor (über Malerei und Bildhauerei in Rom) bemerkte, das Unrichtige der aus einer zwar scharfsinnigen, aber von Anschauung entfernten Verstandestheorie hervorgegangenen Behauptung Lessings, dafs die bildende Kunst nicht vermöge, Gegenstände als unsichtbar zu bezeichnen. Das Gegentheil hat Raphael auch in der Bekehrung des h. Paulus in den berühmten Tapeten erwiesen.

um es vor dem Scheine der erwähnten Fackel zu schützen, von der die Gegenstände hier erleuchtet werden. Die letztgedachte Figur erhält dabei noch ein schwaches Licht von dem halben Monde der zwischen Wolken erscheint.

Die Wächter hat der Künstler nicht in antiker Kriegerkleidung, die er sonst anzuwenden liebte, und auch hier angemessen sein würde, sondern im Costum seiner Zeit vorgestellt. In diese wollte er vielleicht dadurch den Gegenstand übertragen, der, nach Bellori's wahrscheinlicher Vermuthung, auf die Befreiung Leo's X. aus der Gefangenschaft der Franzosen deutet, in die er als Cardinal-Legat in der Schlacht bei Ravenna gerieth.

Zufolge der Anzeige im Fenster dieser Wand fällt die Vollendung dieses Gemäldes in das Jahr 1514, dem zweiten des Pontificats Leo's X.

Die betrachteten Wandgemälde dieses Zimmers, insbesondere die drei ersterwähnten, zeigen Raphaels Kunst im eigentlich Dramatischen, und demnach im Ausdruck starker Gemüthsbewegungen, da hingegen in den Werken der Stanza della Segnatura das Allegorische und Symbolische vorherrscht, dem das Dramatische nur dienstbar ist, und im Ausdruck sich die Stärke des Künstlers, vornehmlich in den ruhigeren Bewegungen der Seele zeigt. Der Styl der ersteren ist grofsartiger, aber weniger streng als in den letztgenannten.

Im Colorit dürfte die Frescomalerei der neueren Kunst nie gröfsere Vollkommenheit als in der Messe von Bolsena gezeigt haben. Die blühende Carnation dieses Gemäldes erinnert an die des Tizian. Die Farbengebung der Gruppe des Papstes im Attila ist nicht minder ausgezeichnet. Im Heliodor herrscht ein mehr brauner und dunkler Ton als in jenen beiden Bildern; und defswegen haben Einige sehr unrichtig die Ausführung nicht des Raphaels würdig gehalten, und sie dem Giulio Romano zugeschrieben. In der Befreiung des h. Petrus ist der Effect der Nachtbeleuchtung vortrefflich und dem höheren Style der Kunst angemessen dargestellt, dem eine Illusion von der Art, wie die Nachtstücke der Niederländer, ganz unentsprechend sein würde.

Sockelbilder.

Die Figuren in weifser Marmorfarbe, welche scheinbar das gemalte Gesims des Sockels tragen, sind bei der Restauration des Maratta übermalt, auch zum Theil ergänzt worden, jedoch ohne dadurch gänzlich ihren ursprünglichen Charakter zu verlieren. Sie sind der Ueberflufs mit einem Füllhorn; — eine Roma mit der Bildsäule der Siegesgöttin in der Hand; — die Religion mit einer Gluthpfanne zum Sinnbild der göttlichen Liebe; — der Weinbau mit einem Traubengefäfse; — der Schiffbau mit einem Ruder; — und andere ähnliche Vorstellungen, die vermuthlich schmeichelhafte Anspielungen auf die Regierung der Päpste Julius II. und Leo's X. enthalten. Die kleinen zwischen ihnen befindlichen historischen Bilder in Bronzefarbe sind von der Erfindung des Maratta, der ihre Gegenstände nach der Bedeutung jener allegorischen Figuren bestimmte.

III. Stanza dell' Incendio.

Wir gehen nun zur Betrachtung des Zimmers über, welches von seinem vorzüglichsten Gemälde den Namen Stanza dell' Incendio führt.

1. Deckengemälde von Pietro Perugino.

Die Deckengemälde sind Werke des Pietro Perugino. Raphael hat aus Achtung für seinen Lehrer ihre Zerstörung verhindert. Sie stellen in vier runden Bildern folgende Gegenstände vor. Gott Vater mit Engeln umgeben; — Christus in einer Glorie von Engeln, und unten zwei weibliche Figuren: die eine ist durch die Wage als die Gerechtigkeit bezeichnet; die andere, ohne Attribut, stellt vielleicht ebenfalls eine Tugend vor; — der Heiland in der Mitte der Apostel, über ihm schwebt der ewige Vater; — und Christus zwischen zwei Heiligen und mehreren Engeln. Der übrige Raum der Decke ist mit Arabesken auf Goldgrund geschmückt. Man bemerkt unter ihnen mehrere Engel in Kindergestalt, und einige in Rundungen, auf blauem Grunde mit weifser Marmorfarbe gemalte Profilköpfe, welche römische Krieger und Kaiser vorzustellen scheinen.

Die Gegenstände der grofsen Wandgemälde sind merkwürdige Begebenheiten aus dem Leben Leo's III. und IV., die vermuthlich zur Hindeutung der Namensverwandtschaft Leo's X. mit diesen seinen berühmten Vorgängern zur Darstellung gewählt wurden. Wir betrachten sie in ihrer historischen Folge, in der sie vermuthlich auch verfertigt worden sind. Ihre Vollendung fällt nach der hierauf bezüglichen Aufschrift im Fenster in das Jahr 1517, das vierte des Pontificats Leo's X.

2. Wandgemälde.

Das Gemälde an der Wand des Fensters stellt den Schwur Leo's III. vor, durch den sich dieser Papst von den Verbrechen reinigte, wegen deren ihn seine Gegner in Rom bei Carl dem Grofsen verklagten. Die Scene ist das Innere einer Kirche, deren Gestalt aber nicht der alten Peterskirche entspricht, in der diese Begebenheit erfolgte. Hinter dem Altare, der sich in der Mitte des Bildes über dem Fenster erhebt, erscheint Leo III. in der Person Leo's X. Er legt, den Blick zum Himmel erhebend, die Hände auf das vor ihm geöffnete Evangelienbuch. Mehrere Bischöfe, mit ihren Mitren in den Händen, stehen ihm zu beiden Seiten. Hinter ihnen drängen sich Zuschauer in zahlreicher Menge herbei. Nach dem Hintergrunde, vom Beschauer links, hält ein weifs gekleideter Kirchendiener eine Krone in den Händen, vielleicht zur Hindeutung auf die Carl dem Grofsen zugedachte Kaiserwürde. Dieser ist vermuthlich in dem auf derselben Seite des Bildes vor den Bischöfen stehenden Manne vorgestellt, den eine goldene Kette, der Schmuck des Senators oder Patriciers von Rom, schmückt. *) Er ist, den Rücken zeigend, nach dem Papst gewendet, und zeigt auf ihn mit der Rechten. In einem anderen, der, ihm gegenüber, vom Beschauer rechts, den linken Arm auf die Hüfte stützt, läfst sich ein angesehener Diener des fränkischen Königs vermuthen. Wahrscheinlich gehören zu seinem Gefolge auch die Krieger und Kolbenträger, die den Vorgrund zu beiden Seiten des Fensters bilden, wo Stufen empor zum Altare führen.

a. Schwur Leo's III.

*) Wir folgen in dieser Vermuthung dem Montagnani.

b. Kaiserkrönung Carls des Grofsen.

Die Kaiserkrönung Carls des Grofsen, die, nach der Geschichte, wenigstens scheinbar, ohne sein Vorwissen, erfolgte, ist hier als eine vorbereitete päpstliche Function in Raphaels Zeitalter vorgestellt. Der Thron des Papstes erhebt sich im Innern der alten Peterskirche, vom Beschauer rechts, dem Hauptaltare gegenüber. Leo III. erscheint in der Person Leo's X., und als Carl der Grofse ist Franz I. vorgestellt, den dieser Papst, nach seiner freundschaftlichen Zusammenkunft mit ihm zu Bologna, vielleicht hier im Bilde durch Erhebung zur kaiserlichen Würde schmeicheln wollte, nach welcher damals die Könige von Frankreich strebten. Der Kaiser empfängt die Krone knieend von dem Oberhaupte der Kirche. Er ist, über seiner Waffenrüstung, mit einem goldbrocatenen Mantel bekleidet, und hält in der Linken den Reichsapfel und in der Rechten das Scepter, dessen Gipfel eine Lilie, das Wappenbild der gedachten Könige, schmückt. Der hinter ihm knieende Edelknabe, der eine Krone hält, zur Bezeichnung seiner königlichen Würde, in der er zur kaiserlichen gelangte, ist nach Vasari das Bildnifs des Neffen Leo's X., des nachmaligen Cardinals, Hippolytus von Medici. Vier Diakonen, der eine das Gefäfs mit dem heiligen Oel zur Salbung des Kaisers haltend, stehen dem Throne zur Rechten, oberhalb der Stufen, und zur Linken, unterhalb derselben, vier Bischöfe mit Mitren in den Händen. Zwei Geistliche rechts von ihnen, in rothen Mänteln mit weifsen Ueberschlägen, sind vermuthlich Geheime Kämmerer (Camerieri Segreti) des Papstes. Der Thron ist in einem weiteren Bezirke von Bischöfen und Cardinälen umgeben, die meistens sitzend vorgestellt sind. Auf dem Vorgrunde, wo sie zwei Reihen bilden, sitzen vor ihnen auf dem Fufsboden die Schleppenträger (Caudatarj) der Cardinäle. Hinter den Bischöfen, vom Throne rechts, nach dem Hintergrunde, befinden sich einige Krieger von des Kaisers Gefolge. Ein junger Mann unter ihnen, dessen Helm eine Krone schmückt, ist höchst wahrscheinlich einer von seinen Söhnen. *) Vom Beschauer

*) Am wahrscheinlichsten nach Montagnani's Erklärung Pipin

links erscheinen, auf einem erhöhten Chore, die päpstlichen Sänger. Auf dem Vorgrunde derselben Seite des Bildes sind auf einem Tische, neben dem Altare, silberne Gefäfse aufgestellt, die der Kaiser zum Geschenk für die Peterskirche bestimmte; und ähnliche Geschenke werden von einigen meist entblöfsten Dienern herbeigebracht, denen ein knieender Krieger anzudeuten scheint, sie vor dem päpstlichen Throne niederzulegen. *)

Die beiden zuletzt erwähnten Gemälde sind für den Geist minder ansprechend als die der zuvor betrachteten Zimmer. Die Darstellung des Ueblichen päpstlicher Functionen ist in ihnen vorherrschend über die Idee des Gegenstandes, und sie erhalten daher ihr vorzüglichstes Interesse durch die schöne Charakteristik der Köpfe, die meistens nach lebenden Personen gebildet scheinen. In Betreff von Raphaels eigenhändiger Ausführung des Gemäldes vom Schwur Leos III. wagen wir bei dem äufserst ungünstigen Lichte dieses Bildes nicht eine Entscheidung zu fällen. In der Krönung Carls des Grofsen erlauben die vortrefflich ausgeführten und colorirten Köpfe, insbesondere der hinteren Figuren, keinen Zweifel an seiner Hand.

---

dem der Papst bei der Kaiserkrönung seines Vaters, Carls des Grofsen, die Salbung ertheilte.

*) Vasari erwähnt unter den auf diesem Gemälde vorgestellten Bildnissen, das des Gianozzo Pandolfini, Bischofs von Troia, aber ohne Bezeichnung desselben. Sein Bericht von diesem und dem zuvor erwähnten Bilde (V. di Raffaello da Urbino T. V. p. 190) ist äufserst verworren. Nach ihm ist in dem einen dieser Gemälde Leo X., der Franz I. zum König salbt, und in dem anderen die Krönung des letzteren von diesem Papste vorgestellt. Seine Beschreibung zeigt jedoch, dafs er nicht, wie Bottari (a. a. O.) zu glauben scheint, den letzterwähnten Gegenstand in dem Gemälde von dem Schwur Leo's III. sondern in der Krönung Carls des Grofsen zu erkennen meinte, die er, weil in diesem Bilde der Wiederhersteller des abendländischen Reichs in der Person Franz I. erscheint, für die Krönung dieses Königs von Leo X. nahm, obgleich dieselbe gar nicht statt gefunden hat.

e. Incendio del Borgio.

Das unter dem Namen Incendio del Borgo berühmte Gemälde ist in der bedeutenden Darstellung des Gegenstandes und der Wahl der dazu dienenden Motive eine der vortrefflichsten Compositionen Raphaels. Es stellt eine Feuersbrunst vor, die sich unter Leo IV. in der von ihm angelegten Vorstadt des Borgo ereignete, und, wie man sagt, von diesem Papst durch das Zeichen des Kreuzes gelöscht ward.

Der Sturmwind, bei dem diese Feuersbrunst, der Erzählung zufolge, angenommen ist, erhöht das Fürchterliche des Ereignisses, das Schwierige menschlicher Rettung und das Bedeutende der göttlichen Hülfe durch den Papst, der im Hintergrunde auf der Loggia vor der Peterskirche zum Zeichen des Heils die Hand erhebt. Auf dem Vorgrunde, in der Mitte des Bildes, haben mehrere Frauen mit ihren Kindern sich in das Freie gerettet. Eine derselben, in nachlässiger Kleidung, mit aufgelöstem Haar, treibt mit ängstlicher Eil und Schrecken zwei nackte Kinder vor sich her: das eine weint, das andere, ein Mädchen, zittert vor Furcht und Kälte. Eine andere hebt flehend zum Papst die Hände empor, und eine dritte ermahnt ihr Kind, ihn ebenfalls um Hülfe anzurufen. Obgleich nur vom Rücken gesehen, zeigen doch diese beiden Figuren den sprechendsten Ausdruck; insbesondere aber ist die Einfalt, mit der das Kind kniend die Hände zum Bitten faltet, vortrefflich ausgedrückt. Die vierte, deren Kind in ihrem Schofse ruht, ist mit schreckenvollem Staunen nach den Personen gewandt, die sich, vom Beschauer links, aus einem brennenden Hause retten. Eine junge Frau, noch innerhalb desselben, reicht, über die Mauer hinab, ihren Säugling einem Manne, vermuthlich dem Vater, zu, der sich zum Auffassen des Kindes auf den Fufszehen mit ausgestreckten Armen erhebt. Nur dafs es nicht falle, scheint der Mutter ängstliche Sorge, ohne Rücksicht auf ihre eigene Gefahr, vor den sie umgebenden Flammen. *)

*) Diese schöne und rührende Episode erinnert an die vortreffliche Stelle des Dante, in welcher der Dichter die väterliche Liebe schildert, mit der ihn Virgil der Verfolgung der Teufel entrifs:

Daneben läſst sich ein Jüngling von der Mauer des Gebäudes hinab. Ein anderer, von starkem Gliederbau, trägt aus demselben seinen alten Vater auf den Schultern. Neben ihm geht ein Knabe, und hinter ihm ein altes Weib, die einige aus dem Feuer gerettete Kleider tragen. Wenn der Künstler, wie sich vermuthen läſst, bei dieser Gruppe an die Beschreibung Virgils von der Flucht des Aeneas aus dem Trojanischen Brande dachte, so hat er diese Episode sehr glücklich und ohne dem Gegenstande fremdartig zu scheinen, hier anzuwenden gewuſst.

Auf der andern Seite des Bildes, vom Beschauer rechts, sind einige Personen im Löschen begriffen. Eine Frau reicht einem Manne, der auf der Treppe vor einem mit Säulen geschmückten Gebäude steht, ein volles Gefäſs empor, und erhält von ihm ein leeres zurück. Sie scheint dabei zur Eil eine andere anzutreiben, die von den Stufen eines auf dem Bilde nicht sichtbaren Gebäudes herabkommt, um Wasser in zwei Gefäſsen herbeizubringen, von denen sie das eine in der Hand, und das andere auf dem Kopfe trägt. Die von starkem Winde bewegten Gewänder dieser beiden Figuren sind vortrefflich.

Im Hintergrunde sind auf dem durch Stufen erhöhten Platze der alten Peterskirche mehrere Personen versammelt, welche den Papst um Hülfe flehen. Die päpstliche Loggia ist die in unserer Beschreibung der alten Peterskirche erwähnte, die unter Alexander IV. vollendet, und unter Paul V. zerstört ward. Hinter ihr erscheint die Vorderseite der gedachten Kirche. Das vorerwähnte Gebäude mit jonischen Säulen, vor dem sich die mit Löschen beschäftigten Personen befinden, ist, nach Bellori, ein Rest des alten Roms, der zu Raphaels Zeiten noch im heutigen Rione de rgo

---

Lo Duca mio subito mi prese
  Come la madre, ch' al rumore è desta
  E vede presso a se le fiamme accese:
Che prende il figlio, e fuge, e non s'avvesta
  Avendo più di lui che di se cura,
  Tanto che solo una camicia vesta.
Inferno Cant. XXIII. vers. 37 — 42.

stand. *) Auf der anderen Seite des Bildes, vom Beschauer links, sieht man die noch auf dem Campo Vaccino vorhandenen drei korinthischen Säulen von dem sogenannten Tempel des Jupiter Stator.

Die Ausführung dieses Werkes entspricht nicht der Vortrefflichkeit der Erfindung. Sie ist nach unserer Meinung nicht von Raphaels Hand. Mengs scheint sie ihr zugeschrieben zu haben, da er in diesem Gemälde eine bedeutende Vernachlässigung des Künstlers in Betreff des Colorits bemerkte. Gewifs ist hier die Farbengebung unter den unbezweifelt von ihm selbst ausgeführten Frescomalereien. Von der nicht ganz glücklichen Nachahmung des Michelagnolo, im Styl der Zeichnung, haben wir an einem andern Orte bereits gesprochen. Sie erscheint vornehmlich in den nackten männlichen Figuren vom Beschauer links. Der starke Gliederbau der Frauen entspricht dem Charakter des weiblichen Geschlechtes in dem jenseits der Tiber liegenden Theile von Rom, wo sich die dargestellte Begebenheit ereignete.

d. der Sieg über die Saracenen.

Der Gegenstand des letzten Gemäldes dieser Folge ist der Sieg über die Saracenen bei Ostia, unter Leo IV. Dieser Papst erscheint in der Person Leo's X., vom Beschauer links, unweit dem Seeufer, am Ausflusse der Tiber. Von den hier befindlichen architektonischen Fragmenten, vermuthlich Resten des alten Ostia, dient ihm ein Postament zum Thron. Er dankt, mit emporgehobenem Blick, Gott für den erhaltenen Sieg. Hinter ihm bemerkt man, unter den Personen des päpstlichen Hofes, zuvörderst den Cardinal Julius von Medici, nachmaligen Papst Clemens VII., und dann den Cardinal Bibiena. Vom Beschauer rechts sind die im Treffen gefangenen Saracenen gelandet. Sie werden von den Christen gebunden und genöthigt sich vor dem Oberhaupte der Kirche zu beugen. In der Ferne erscheint der Hafen der Stadt. Hier sieht man die Flotte, und mehrere mit den Fluthen ringende Menschen, die beim Treffen in's Wasser fielen. Am jenseitigen Ufer sind zwei

*) Presso le Case de' Sassoni: also im ehemaligen Bezirk der Sachsen, der heutigen Via del Borgo di S. Spirito.

christliche Reiter noch mit den Ungläubigen im Gefechte begriffen. Die Ausführung dieses sehr verdorbenen Gemäldes, ist unstreitig nicht von Raphaels Hand.

Sockelbilder.

Die ursprünglich von Giulio Romano *) ausgeführten Sockelbilder sind nun vielmehr als Werke des Carlo Maratta zu betrachten. **) Ihre Gegenstände sind die um die römische Kirche besonders verdienten Fürsten, Ferdinand der Katholische, König von Spanien; der Kaiser Lothar; Gottfried von Bouillon, König von Jerusalem; Aistolph, König von England, der im Pontificat Leo's IV. sein Reich den Päpsten zinsbar machte; Carl der Grofse und Constantin der Grofse. Diese in Bronzefarbe gemalten Figuren erscheinen zwischen Hermen in weifser Marmorfarbe, die je zwei und zwei über ihnen Zettel halten, auf denen ihre Namen und in jener Beziehung verdienstlichen Handlungen angezeigt sind. Die Worte über der Figur Carls des Grofsen: Dei non hominis est Episcopos judicare, erwiederte demselben die römische Geistlichkeit, als er die Anklage gegen Leo III. untersuchen wollte, und beziehen sich daher auf das obere Gemälde, welches den Schwur vorstellt, den dieser Papst zu seiner Rechtfertigung leistete. Das Andenken des um den päpstlichen Stuhl so verdienten Königs Pipin ist nur durch eine Schrift über dem Kamin dieses Zimmers verewigt.

Holzarbeiten.

Noch sind, in den betrachteten Zimmern, die hölzernen Thüren zu bemerken. Ihre schönen Schnitzarbeiten, welche Gran Barile auf Raphaels Veranstaltung verfertigte, ***) stellen Kinder, Thiere, Blumen- und Fruchtgewinde, und Laubwerk, im Geschmack der Arabesken, vor. Der Name und das Wappen Leo's X. zeigt ihre Verfertigung im Ponti-

---

*) Vasari V. di Giulio Romano. T. VII. p. 198.

**) Nach den oben angeführten Nachrichten von der Restauration des Maratta, war zur Zeit derselben die untere Hälfte der Figuren der hier vorgestellten Fürsten gänzlich zu Grunde gegangen, und von zweien derselben nicht einmal die Stellung mehr zu erkennen. Die Hermen hatten durch spätere Uebermalung ihre ursprüngliche Gestalt verloren.

***) Vasari V. di Raffaele T. V. p. 297.

ficat dieses Papstes. *) Die Fensterladen werden ebenfalls dem Barile zugeschrieben, scheinen uns aber von der Hand eines minder vorzüglichen Meisters. An der inneren Seite der Thüren der beiden Eingänge zur Stanza della Segnatura befinden sich mit gefärbtem Holz eingelegte Arbeiten (Lavori d'Intarsia) von Fra Giovanni da Verona, einem berühmten Künstler in diesem Fache zu Raphaels Zeiten. **) Ihre Gegenstände sind Gebäude, musikalische Instrumente und Baraballa von Gaëta auf dem Wege zum Capitol, um daselbst die Dichterkrone zu empfangen. Man liest seinen Namen auf der Decke des Elephanten, der ihn auf einem Sessel trägt, welchen Sphinxe an den Seitenlehnen verzieren. Er ist mit einer Art von römischer Toga bekleidet, trägt eine zugespitzte, mit Lorbeeren bekränzte Mütze auf dem Haupt, und hält in der Hand einen grofsen Lorbeerzweig. ***)

---

*) Das Schnitzwerk an der Thür des Einganges von der Stanza della Segnatura zu der Stanza dell' Incendio, wurde bei der Restauration des Carlo Maratta nach dem Vorbilde des ursprünglichen, welches sehr verdorben war, verfertigt.

**) Vasari a. a. O. p. 265.

***) Baraballa da Gaeta war ein elender Versmacher, der sich für einen grofsen Dichter hielt. und defswegen zur Kurzweil am Hofe Leo's X. diente. Da er nach der Ehre strebte, wie einst Petrarca, auf dem Capitol znm Dichter gekrönt zu werden, so veranstaltete der Cardinal Bibiena ihm zum Scherz hierein zu willfahren. Er trat, mit einer römischen Toga bekleidet, am Feste der heiligen Cosmus und Damianus, von dem Vatican seinen Weg dahin auf dem Elephanten an, den Leo X. von dem Könige von Portugal zum Geschenk erhalten hatte, und der Papst selbst sah ihn aus einem Fenster seines Palastes aufsteigen. Leider aber konnte er nicht zum gewünschten Ziele gelangen, weil der Elephant, als der feierliche Zug bei der Engelsburg anlangte, durch das ihn umgebende Getümmel scheu ward, und daher der Dichter froh sein mufste, noch zu rechter Zeit von seiner Höhe wieder herabsteigen zu können. Siehe Paul Jovius V. Leon. X. lib. IV., wo auch von der Verewigung dieser Begebenheit, durch das oben angeführte Bild, gesprochen wird.

IV. Saal Constantins. (Sala di Constantino.)

Der Saal Constantins, der diesen Namen von den hier vorgestellten Gegenständen aus dem Leben dieses Kaisers führt, mifst in der Länge 82, und in der Breite 58 Palm. Raphaels Zeichnungen zu den Gemälden, die seine Wände schmücken, unternahmen sogleich nach dem Tode desselben seine Schüler und Erben, Giulio Romano und Francesco Penni auszuführen. Aber nach dem bald darauf erfolgten Ableben Leo's X. ward von seinem Nachfolger Hadrian VI., mit andern Kunstarbeiten in Rom, auch diese eingestellt, und ihre Vollendung erfolgte daher erst im Pontificat Clemens VII. Giulio Romano, der darüber die Aufsicht führte, hatte, aufser dem genannten Penni, auch den Raffaele dal Colle zu Gehülfen. Er erlaubte sich dabei mehrerer Veränderungen in den Compositionen seines Lehrers, wählte auch — wie wohl zu billigen sein möchte — die Frescomalerei anstatt der Oelfarben, mit denen Raphael diese Gemälde auszuführen gedachte, liefs jedoch zwei bereits in Oel gemalte Figuren stehen.

Die Gegenstände der vier grofsen historischen Gemälde, die in diesem Saale den Anschein von an der Wand befestigten Tapeten haben, enthalten die zur Begründung der sichtbaren Oberherrschaft der Kirche bedeutendsten Begebenheiten aus dem Leben Constantins des Grofsen.

1. die Erscheinung des Kreuzes.

Das erste, in der historischen Folge, stellt den gedachten Kaiser vor, der eine Rede an seine Soldaten hält, um ihnen die Erscheinung des Kreuzes und den dadurch verheifsenen Sieg über den Maxentius zu verkünden. Er ist, vom Beschauer links, vor dem kaiserlichen Zelte, stehend auf einem Tribunale vorgestellt. Seine Figur ist nicht sonderlich bedeutend. Hingegen herrscht viel Leben in den Kriegern, die sich um ihn versammeln, *) theils auf seine Worte hörend, theils das am Himmel erschei-

*) Der schwebende Drache, in dem Montagnani die Vorbedeutung des Unterganges des Tyrannen Maxentius zu erkennen meint, ist ein Feldzeichen in dieser Gestalt, welches ein unter diesen Kriegern befindlicher Draconarius hält.

nende Kreuz betrachtend, bei dem man in griechischer Sprache die Worte liest: in diesem siege. Mehr im Hintergrunde eilen Soldaten herbei, um dieses Wunder dem Kaiser zu verkünden. In der Ferne sieht man die Tiber mit dem Pons Aelius, die Mausoleen des August und Hadrian, und eine Pyramide, vermuthlich das sogenannte Grabmal des Romulus, das bis auf die Zeiten Alexanders VI. stand.

Die weder dem Gegenstande angemessene noch in ihrer Erscheinung erfreuliche Episode des nackten Zwerges, der sich, auf dem Vorgrunde vom Beschauer rechts, den Helm aufsetzt, ist von der Erfindung des Giulio Romano, der dieses Gemälde ausführte. Man erklärt ihn für den Zwerg des Cardinals Hippolytus von Medici, Gradasso Berettai von Norcia, der, wegen seiner Häſslichkeit, in einem Gedicht des Berni ironisch gepriesen wird. *) Die beiden neben dem Kaiser stehenden Knaben, die an Edelknaben des Mittelalters erinnern, von denen der eine einen Helm, der andere ein Schwert hält, sind, so wie die Engel, welche das Kreuz tragen, ebenfalls Zusätze des gedachten Künstlers. Auch sind von ihm, um Platz für den Zwerg zu gewinnen, die auf dieser Seite herbeieilenden Krieger mehr als in Raphaels Zeichnung, zurückgestellt worden. **)

2. Die Schlacht Constantins.

Die Schlacht Constantins mit dem Maxentius, bei der Milvischen Brücke bei Rom, ist nicht allein unter den Gemälden dieses Saals das vorzüglichste, sondern überhaupt

---

*) Il primo libro delle Opere burlesche di M. Francesco Berni etc. p. 42.

**) Die angeführten Abweichungen von der ursprünglichen Idee dieses Bildes gründen sich auf Richardsons Bericht von Raphaels Originalzeichnung, die sich zur Zeit dieses Schriftstellers in der Sammlung des Herzogs von Devonshire befand. In Betreff des Zwerges äuſsert er die nicht unwahrscheinliche Vermuthung, daſs Giulio Romano von seinen Obern, vielleicht von dem Papst selbst, ihn vorzustellen genöthigt ward. Er und Taja (Descriz. del Palazzo Vaticano) sind unseres Wissens die ersten, die ihn für den Gradasso, allerdings mit Wahrscheinlichkeit, jedoch vermuthlich ohne historische Zeugnisse, erklären.

überhaupt eine der bewunderungswürdigsten Compositionen Raphaels, und unter den Darstellungen kriegerischer Begebenheiten ein einziges Werk. Seine Vortrefflichkeit kann anschaulicher werden durch Vergleichung mit den Schlachtengemälden des Le Brun und andern späteren Künstlern, die zwar reich an Stellungen und Gruppen, aber arm an Ideen sind, und des tiefen Ausdrucks der Seele und der Motive entbehren, wodurch Gegenstände dieser Art den Charakter des Tragischen erhalten, welches neuere, vornehmlich französische Maler, durch das Gräfsliche zu erreichen wähnen.

Der gewählte Moment ist die Entscheidung des Sieges, welcher mit Constantins Herrschaft die des Christenthums begründete. Die Besiegten sind zum Ufer der Tiber hingedrängt. Hier erscheint der Kaiser, an der Spitze seines Heeres. Sein Rofs, im stolzen Gefühle den Sieger zu tragen, schreitet über niedergeworfene Feinde. Ihm folgen die Träger der Fahnen, auf denen sich das triumphirende Kreuz erhebt, und die zur Schlacht und zum Siege blasenden Trompeter. Engel schweben über ihm zum Zeichen des göttlichen Beistandes. Zwei Reiter kommen ihm entgegengesprengt mit Häuptern erschlagener Feinde. Ein Dritter zeigt ihm den mit seinem Pferde in den Strom gefallenen Maxentius, gegen den er den Speer erhebt, während derselbe im Ausdruck der Verzweiflung eines Tyrannen und Bösewichts mit den Fluthen des Wassers ringt, und die letzten vergeblichen Kräfte dem Untergange zu entgehen zeigt.

Am Ufer wehrt sich ein Reiter des besiegten Heeres, in nachtheiliger Lage, auf seinem durch eine tiefe Wunde niedergesunkenen Pferde, mit äufserster Hartnäckigkeit gegen einen das Schwert auf ihn zückenden Krieger. Sonst ist hier nur Flucht und Niederlage. Im Flusse sind zwei mit Flüchtigen angefüllte Fahrzeuge. Das eine beginnt unter der Last der Menschen zu sinken, die bei dieser sie bedrohenden Gefahr auch den Pfeilen der am Ufer stehenden Bogenschützen ausgesetzt sind, gegen die sie sich mit ihren Schilden bedecken. Auf dem anderen wehrt, um es vor dem Sinken zu bewahren, ein Krieger zwei schwim-

mende Gefährten ab, die es ersteigen wollen. Im Hintergrunde zieht ein Theil des siegenden Heeres über die Milvische Brücke nach Rom.

Auf der anderen Seite des Bildes, vom Beschauer links erscheint noch im Schlachtgewühl, der Kampf um Leben und Tod. Hier fällt ein Krieger des Fufsvolkes in die Züge des gegen ihn ansprengenden Reiters. Ein anderer, niedergedrückt von seinem Gegner auf ein gesunkenes Pferd sucht, auf ihn sein Schwert zückend, den Todesstreich zu entfernen, den er ihm zu geben begriffen ist. Ein dritte wird beim Herabfallen vom Pferde, an dessen Mähne e sich zu halten strebt, von einem feindlichen Reiter mit den Speer durchbohrt. Am Ende des Bildes erhebt ein alte Krieger einen todten Jüngling, der eine Fahne trug, weh muthsvoll vom Schlachtfelde; eine vortreffliche und mit Rech bewunderte Gruppe. Vielleicht ist in ihr Vater und Soh vorgestellt, die in dieser unter Mitbürgern erfolgten Schlach das Verhängnifs zwang, sich in feindlichen Heeren entgege zu stehen; und nach dieser Ansicht würde diese Episode au die Bewaffnung der nächsten Verwandten gegen einander die traurigsten Ereignisse der bürgerlichen Kriege deuter Die Ferne zeigt die Gegend bei der Milvischen Brücke, der heutigen Ponte Molle.

Dieses Gemälde mifst in der Länge 50 und in der Höh 22 Palm. Die Ausführung von Giulio Romano ist der Er findung würdig. Die Zeichnung ist durch Richtigkeit un Bestimmtheit nicht minder ausgezeichnet, als durch de Ausdruck der Seele und des Lebens in den menschliche Figuren und Pferden. Das römische Costume in Kleidun und Waffen ist genau beobachtet, aber nicht sclavisch vo antiken Denkmälern entnommen, sondern malerisch, m Geschmack und Phantasie behandelt. Die Farbe, die in da Graue und Kalte fällt, verdient weniger Lob; desto meh hingegen die meisterhafte Behandlung des Pinsels, durc welche die sorgfältigste Ausführung leicht und ohne Müh hervorgebracht scheint. Giulio Romano hat in Raphael Composition weder Figuren verändert, noch welche von sei

ner Erfindung hinzugesetzt, hingegen aber mehrere weggelassen. *)

Die Taufe Constantins ist, nach der auf den untergeschobenen Acten des h. Sylvester beruhenden Sage, in der Taufkapelle des Laterans vorgestellt. Die Säulen erscheinen hier von grauem Granit, nicht von Porphyr, wie in diesem noch vorhandenen Gebäude. In der mittleren Tiefe, zu der einige Stufen hinabführen, erfolgt die heilige Handlung. Der Papst Sylvester, in der Person Clemens VII. vorgestellt, giebt dem vor ihm knienden Kaiser mit der Rechten die Taufe, indem er die Linke auf ein geöffnetes Buch legt, welches ein Geistlicher hält. Man liest in demselben: Hodie Salus Urbi et Imperio facta est. Ein Kirchendiener hält ein Tuch, um den Kaiser nach der Taufe abzutrocknen, und ein Diaconus auf einer Schüssel das Fläschchen mit dem heiligen Oel, zu seiner bevorstehenden Salbung. Auf den Stufen sitzt ein Edelknabe mit des Kaisers Schwert, Schild und Panzer. Unter den nach dem Hintergrunde erscheinenden Figuren befinden sich zwei Knaben mit Leuchtern, der Kreuzträger (Crucifero), bei dem der Baldachin des Papstes hervorragt, und ein bejahrter fast ganz entblöfster Mann, der zwei Knaben, vermuthlich zur

3. Die Taufe Constantins.

*) Wir gründen uns hierin ebenfalls auf den Bericht des Richardson, der Raphaels Zeichnung auch zu diesem Gemälde kannte. Sie war zu seiner Zeit zu Paris in der Sammlung des Crozat, wohin sie aus dem Besitz des Grafen Malvasia zu Bologna gekommen war. Der Letztere spricht von ihr in seiner Felsina Pittrice (Vita di Antonio Caracci Part. III. p. 522), und bei ihm sah sie, dem Bellori zufolge (Descrizione delle Immagini dipinte da Rafaelle da Urbino etc. p. 38), der bekannte Maler Andrea Sacchi. Es frägt sich, ob sie dieselbe sei, die sich ehemals im Palast Borghese befand, und für Original gehalten ward.

Unter den von Giulio Romano weggelassenen Figuren bemerkt Richardson einen Fahnenträger und zwei andere Figuren, die sich im Flusse durch Schwimmen zu retten suchen. Im Hintergrunde sollte, nach Raphaels Idee, eine perspectivisch hinausgehende Gebirgskette mit mehreren Schluchten erscheinen, in welcher sich kämpfende Krieger von da mit den vorderen Figuren verbinden.

Taufe herbeiführt. An beiden Enden des Bildes sind zwei oberhalb der Stufen stehende Figuren zu bemerken. In der einen, vom Beschauer rechts, ein junger Mann in römischer Kriegskleidung, den die Krone als eine fürstliche Person bezeichnet, läſst sich Crispus, Constantins Sohn, vermuthen, der, wie die Sage behauptet, mit seinem Vater von dem Papst Sylvester die Taufe erhielt. Die andere, vom Beschauer links, ein ältlicher Mann, in schwarzer, der Zeit des Künstlers entsprechender Kleidung, ist vermuthlich der, nach Vasari auf diesem Gemälde vorgestellte Rhodiserritter und Hofcavallier (Cavalierino) Clemens VII., Niccolo Vespucci.*) Die Aufschriften unter den beiden letzterwähnten Figuren: Labacrum Renascentis Vitae C. Val. Constantini, und: Clemens VII. Pont. Max. a Leone X. coeptum consumavit, beziehen sich auf die hier vorgestellte Begebenheit, und auf die von Leo X. unternommene und unter Clemens VII. vollendete Restauration des Baptisteriums der Laterankirche.

Die Ausführung dieses Gemäldes wird dem Francesco Penni, il Fattore genannt, zugeschrieben. Sie ist weit schwächer als in den zuvor betrachteten Bildern dieses Saals.

4. Die Schenkung Roms an den Papst.

Das letzte Gemälde dieser Folge stellt Constantin den Groſsen vor, welcher, nach der auf der angeblichen Schenkungsacte beruhenden Sage, dem Papst die Herrschaft von Rom ertheilt. Die Scene ist das Innere der alten Peterskirche. Der h. Sylvester erscheint, auf dem päpstlichen Throne im Mittelgrunde des Bildes, vom Beschauer links. Der Kaiser überreicht ihm knieend die goldene Bildsäule einer Roma und empfängt dafür den apo-

*) Die Worte des Vasari sind: e fra molti famigliari del Papa, che vi ritrasse (Giulio Romano) similmenti di naturale, vi ritrasse il Cavalierino, che allora governava Sua Santità, Mess. Niccolò Vespucci Cavaliere de Rodi. (Vita di Giulio Romano T. VII. p. 205) Montagnani liest anstatt Cavalierino: Cavalierini, macht daraus einen Eigennamen, und eine von dem Niccolo Vespucci verschiedene Person. Nach seiner auf diesem sonderbaren Irrthume beruhenden Erklärung ist der angebliche Cavalierini in dem schwarz gekleideten Manne, Vespucci hingegen in der Figur vorgestellt, in der wir den Crispus zu erkennen glauben.

stolischen Segen. Er ist in antiker Rüstung vorgestellt: die meisten übrigen Figuren zeigen das Costume der Zeit des Malers. Die päpstliche Schweizergarde erscheint fast in derselben Tracht wie gegenwärtig. Unter den nach dem Hintergrunde gegen den Thron stehenden Personen ist ein Mann zu bemerken, der ein Kreuz auf der Brust, und einen schwarzen Mantel mit weifsem Pelze aufgeschlagen trägt. Bellori erklärt ihn für den Grofsmeister aus der Flavischen Familie des angeblich von Constantin gestifteten Ordens des h. Georgius. *) Unter den zahlreichen Zuschauern befinden sich, auf dem Vorgrunde, schöne weibliche Figuren. Ein Knabe, der auf einem Hunde, mit ihm spielend, sitzt, ist eine anmuthige, aber hier, im Inneren einer Kirche, wohl nicht angemessene Episode. Die Worte an den beiden vordersten Säulen des Gebäudes: Jam tandem Christum profiteri licet, und Ecclesiae Dos a Constantino tributa, beziehen sich auf das von ihm zu Gunsten der Christen erlassene Edict, und auf die in der vorgestellten Begebenheit der Kirche ertheilte Schenkung.

Die Ausführung dieses Bildes ist, nach der gewöhnlichen Annahme, von der Hand des Raffaele dal Colle und unstreitig vorzüglicher als im zuvor betrachteten Gemälde von der Taufe. Auch in der Composition dürfte man nicht anstehen, demselben den Vorzug vor jenem zu ertheilen, in

---

*) Vasari (V. di Giulio Romano T. VII. p. 205) erwähnt, aber, wie gewöhnlich, ohne Bezeichnung, unter den auf diesem Gemälde befindlichen Bildnissen, den Giulio Romano, Baldassare Castiglione, Pontano und Marullo. Den Castiglione glaubt Montagnani in dem am Ende des Bildes, vom Beschauer rechts stehenden Jünglinge, im Costume der Zeit des Künstlers, zu erkennen. Er zeigt ein Alter von kaum zwanzig Jahren. Castiglione hingegen, geboren 1478, war zur Zeit der Verfertigung dieses Bildes, die um das Jahr 1524 fällt, 46 Jahr alt, und kann demnach unmöglich in dieser Figur vorgestellt sein. Für den Giulio Romano erklärt Montagnani den auf derselben Seite des Bildes, hinter der zweiten der vordersten Säulen, erhaben stehenden Mann, der seine Mütze vom Haupte zieht. Er scheint bedeutend älter als 32 Jahre, in denen sich damals der gedachte Künstler befand.

dem, wie in dem Schwur Leo's III. und der Krönung Carls des Grofsen, das, so zu sagen, Beschreibende einer Function sehr vorherrschend ist. Die Veränderungen von Raphaels Idee, welche auch diese beiden Bilder vermuthlich erlitten haben, sind nicht bekannt. *)

Zwischen den betrachteten historischen Gemälden befinden sich Figuren heiliger Päpste aus den frühern christlichen Zeiten. Die Unterschriften ihres Namens, vermuthlich aus späterer Zeit, verrathen Unrichtigkeiten ihrer Bezeichnung. **) Sie erscheinen auf Thronen sitzend, in Beglei-

---

*) Von wem ihre Ausführung herrührt, wissen wir nicht historisch. Vasari nennt im Leben des Giulio Romano die sämmtlichen bisher betrachteten Gemälde Werke dieses Künstlers, wahrscheinlich aber nicht in Beziehung auf die Ausführung im eigenhändigen Verstande, sondern auf die Leitung nnd Verfertigung der Cartons derselben. Denn im Leben des Francesco Penni spricht er von der Theilnahme dieses Künstlers an der Ausführung dieser Gemälde, und an einem andern Orte (V. di Cristoforo Gherardi T. VIII. p. 135) auch von der des Raffaele dal Colle, eines Schülers des Giulio Romano. Gewifs kann dem letzteren die Taufe nicht zugeschrieben werden; weit eher hingegen die Schenkung Roms, wegen ihrer vorzüglicheren Ausführung. Jedoch scheint in diesem Bilde die Farbe und Art zu malen ebenfalls von der seinigen verschieden. Die Erscheinung des Kreuzes und die Schlacht sind als unstreitige Werke von ihm zu betrachten.

**) Der h. Petrus, den die Schlüssel bezeichnen, ist ohne Namen. Auf ihn folgen, nach den Unterschriften, Clemens I., Sylvester I., Urban I., Damasus I. und Leo I. Beim darauf folgenden Papst befindet sich die personificirte Stärke, mit der Unterschrift Fortitudo S. Sylvestri. Der h. Sylvester wäre demnach zweimal hier vorgestellt; und da dieses nicht angenommen werden kann, so ergiebt sich daraus eine Unrichtigkeit in der Namensbezeichnung.

Montagnani erklärt den auf Clemens I. folgenden Papst für Alexander I., und den durch die Stärke bezeichneten, für Felix II., um eine richtige chronologische Folge in diesen Figuren herauszubringen. Wir zweifeln, ob diese der Künstler so strenge beobachtete. Die Stärke kann auf die Legende des von dem h. Sylvester bezwungenen Drachen gedeutet werden, und wäre daher diesem Papst nicht unangemessen.

tung von Engeln, zwischen Tugenden und andern allegorischen, auf die Religion bezüglichen Figuren, die ebenfalls sitzend vorgestellt und mit Namen bezeichnet sind. Zwei derselben, die Gerechtigkeit und Sanftmuth (Justitia und Comitas) sind in Oel gemalt. Nach Vasari *) wurden sie unmittelbar nach Raphaels Tode, noch im Pontificat Leo X., von Giulio Romano und Francesco Penni ausgeführt. Später hat man ihre Ausführung dem Raphael zugeschrieben. Wir sind zwar geneigt, der Angabe des Vasari beizutreten, halten es aber nicht für unwahrscheinlich, dafs Raphael ihnen Cartone von seiner Hand und nicht nur Skizzen wie zu den übrigen dieser Gemälde hinterliefs. Denn mehr als in diesen nähert sich ihr Styl dem seinigen, aber allerdings, wie er in der Transfiguration erscheint, wo er, nach unserer Ansicht, auf den nachmaligen Verfall der Kunst deutet. Insbesondere erinnern die Gewänder, vornehmlich aber in der Figur der Comitas, an den formlosen Faltenwurf späterer Künstler. Bei der Gerechtigkeit befindet sich ein Straufs, ein ihr ungewöhnliches Attribut. **)

Auch in dem Kopfe des Papstes Urbanus, der einen vorzüglicheren Meister als das Uebrige verräth, hat man Raphaels Hand zu erkennen geglaubt. Ein hinlänglicher Grund dagegen ist schon der Umstand, dafs er in Fresco und nicht in Oel gemalt ist, wie dieser Künstler die Malereien dieses Saals auszuführen gedachte. Wahrscheinlicher ist er daher dem Giulio Romano zuzuschreiben, dessen Kunstvermögen auch die allerdings vorzügliche Ausführung dieses Kopfes nicht

---

Der Papst beim Eingange, rechts vom h. Petrus, ist ebenfalls ohne Namen. Die bei ihm befindliche Frau mit einem Donnerkeile, der auf den Bannstrahl der Kirche zu deuten scheint, läfst in ihm Gregor VII. vermuthen, der sich dieser geistlichen Waffe zuerst gegen die Kaiser bediente.

*) V. di Giulio Romano T. VII. p. 202.

**) Nach Montagnani soll es andeuten, dafs, wie der Straufs — nach der Behauptung der Naturkundigen des Alterthums — für seine Eier keine weitere Sorge trägt, auch der Richter, bei Verwaltung der Gerechtigkeit, auf seine eigenen Kinder keine Rücksicht nehmen soll!

übersteigen dürfte. In den meisten Päpsten und auf sie bezüglichen Figuren ist die Ausführung zu mittelmäſsig für diesen ausgezeichneten Maler. Die Erfindung zeigt in mehreren nichts von Raphaels Geist, und scheint ihm daher nicht zugeschrieben werden zu können.

Zwischen den Päpsten, über den gedachten allegorischen Personen, sind auf Pfeilern stehend, männliche und weibliche Figuren, die das Gesims unter dem Deckengewölbe zu tragen scheinen. Unter ihnen befinden sich, an der Wand des Gemäldes von der Taufe Constantins, zwei Figuren des Sonnengottes, und zwei andere der Diana. Von diesen hält jede eine Glaskugel, auf die sich das beigefügte Motto: Candor illaesus bezieht. *) Bei den übrigen ist das Joch mit dem Motto Suave, das mehrerwähnte Sinnbild der Mediäer, zu bemerken.

Sockelbilder.

Die Malereien am Sockel sind bei der Restauration des Maratta übermalt und ergänzt, zum Theil auch, nach dem gänzlichen Untergange der ursprünglichen, ganz neu gemalt worden. **) Bei den Cariatiden unter dem gemalten Gesims bemerkt man, auſser der

*) Dieses Sinnbild wurde von Clemens VII., als Cardinal, bei Gelegenheit der im Pontificat Hadrians VI. in Florenz gegen ihn angestifteten Verschwörung angenommen. Es erfand es sein Schatzmeister Domenico Buoninsegni, der bemerkt zu haben glaubend, daſs die in einer Glaskugel gesammelten Sonnenstrahlen alle Dinge, mit Ausnahme der von weiſser Farbe verbrennen, eine solche Kugel zum Sinnbilde der Reinheit des Herzens des genannten Papstes wählte. Siehe Paolo Giovio Dialogo delle Imprese p. 51.

**) Nach dem Bericht über diese Restauration, waren zur Zeit derselben die Hälfte dieser Bilder erloschen, und von einigen keine Spur mehr vorhanden. Die Compositionen der historischen Gemälde entsprechen jedoch noch gegenwärtig den Kupferstichen von Santi Bartoli. Ohne Zweifel also wurden sie nach diesen ergänzt, deren Verfertigung in das Pontificat Alexanders VII., und demnach ungefähr vierzig Jahr vor jener Restauration fällt. Ob sie damals noch sämmtlich im Wesentlichen erhalten waren, oder ob sie schon Bartoli nach seiner Idee ergänzte, ist nicht zu entscheiden.

erwähnten Glaskugel, den Sperber mit dem Diamantenringe *) und dem Mediceischen Motto: semper. Die Gegenstände der kleinen Bilder in Bronzefarbe stehen mit denen der grofsen historischen Gemälde in Verbindung. Unter der Erscheinung des Kreuzes sind Soldaten vorgestellt, die sich mit Verschanzung des Lagers beschäftigen. Unter der Schlacht stellen zwei Bilder ebenfalls Kriegsverrichtungen der alten Römer vor. Auf dem dritten sieht man den Kaiser Constantin nach dem Siege über den Maxentius, auf dem Schlachtfelde. Ihn krönt die Siegesgöttin: vor ihn werden Gefangene gebracht; und im Hintergrunde gehen die Christen aus den Katakomben hervor, zur Andeutung der durch diesen Sieg erlangten Freiheit der Kirche. Das vierte Bild stellt ein Schiff vor, auf dem man den Kopf des Maxentius auf einer Stange trägt.

Unter der Taufe: Constantin, der die Edicte gegen die Christen zu verbrennen befiehlt, und der von ihm veranstaltete Bau der Peterskirche. Der Kaiser kniend vor dem in der Person Clemens VII. vorgestellten Papst Sylvester, zeigt ihm den Plan des Gebäudes, den der Baumeister vorhält. *) Ueberdiefs sind hier die mit Schutt angefüllten zwölf Körbe, die, nach der spätern Sage, der Kaiser beim Graben der Fundamente selbst weggetragen haben soll, und die Leichname der Apostel unter dem bereits fertigen Hauptaltare zu bemerken. **)

Bei der Thür zum Zimmer Heliodors. Die Apostel Petrus und Paulus, die dem Constantin anempfehlen, sich zur Heilung von seinem Aussatze an den h. Sylvester zu wen-

---

*) Ein Sinnbild von der Erfindung des Pietro de' Medici, dem Sohne des Cosmus Pater patriae (Giovio Dialogo dell' Imprese p. 48.)

**) Nach Vasari (V. di Giulio Romano. T. VII. p. 205) ist in diesem Baumeister Giuliano Lemi vorgestellt. Nach Bottari's Bemerkung a. a. O., vermuthlich der Schüler des Bramante, den jener Schriftsteller im Leben dieses Architekten Giuliano Leno nennt. Wo das Bildnifs des Bramante sei, das sich, nach Vasari, ebenfalls hier befinden soll, wüfsten wir nicht zu sagen.

den. — Unter der Schenkung Roms: die Entdeckung des Kreuzes durch die h. Helena, und der h. Sylvester, der durch seinen Segen den Kaiser Constantin von der gedachten Krankheit befreit.

Zu derselben Folge gehören auch die an den Seitenwänden der beiden Fenster ebenfalls in Bronzefarbe gemalten Gegenstände. Der h. Sylvester, welcher den Drachen durch das Zeichen des Kreuzes bindet; — Constantin der seine Mutter, die h. Helena, bei ihrer Zurückkunft von Jerusalem bewillkommt. — Die Zerstörung der heidnischen Götterbilder; — und ein schreibender Mann, den man für den h. Gregor erklärt. Diese Bilder sind sehr verdorben, aber ohne Restauration von neueren Händen.

Unstreitig hingegen von Carlo Maratta übermalt, sind die beiden Gemälde von Giulio Romano an den oberen Fensterwänden. Ihre Gegenstände sind schmeichelhafte Allegorien auf Clemens VII. Das eine stellt vier Victorien vor. Die eine hält das oben erwähnte Sinnbild der Glaskugel. Die zweite malt es auf einem Schilde. Die dritte bildet dasselbe in Marmor; und die vierte schreibt darunter auf einen Zettel: Candor Illaesus. Das andere dieser Gemälde bezieht sich auf die von dem gedachten Papst veranstaltete Ausbesserung des Weges über die Appenninen in Toscana. Man sieht die Najaden und Flufsgötter dieses Gebirges; die Ceres auf ihrem mit Schlangen bespannten Wagen, zum Zeichen der Wiederauflebung des Ackerbaues, und einen Reisenden zu Pferde, zur Andeutung der wiederhergestellten Sicherheit der Heerstrafsen. Ueber den Fenstern sind bei den Wappen Clemens VII. einige Genien, welche die dreifache Krone des Papstes, und das Sinnbild des Diamantenringes tragen, vorgestellt.

Die in den Pontificaten Gregors XIII. und Sixtus V., von Tomaso Laureti, einem sicilianischen Maler, verfertigten Deckengemälde sind zu unbedeutend, um eine genauere Betrachtung zu verdienen. Ihre Gegenstände sind die h. Helena, das Kreuz verehrend, die personificirten Inseln Sicilien und Corsica, auf deren Oberherrschaft der päpstliche Stuhl Anspruch machte, und andere allegorische Figuren. Das

mittlere Bild stellt das Innere einer Kirche vor, wo ein vor einem Crucifixe zertrümmertes Götterbild, auf den Umsturz des Heidenthums durch das Christenthum deutet, auf den sich die Wandgemälde dieses Saals beziehen.

Die beiden vor diesem Saale liegenden Zimmer gehörten ebenfalls zur ehemaligen Wohnung der Päpste. Das eine, welches zum Aufenthalte der Schweizergarde diente, wurde unter Leo X., mit Kinderfiguren, Löwen, päpstlichen Wappen, und gemalten Marmorfeldern, von Johann von Udine geschmückt, *) die aber nicht mehr vorhanden sind. Man sieht jetzt hier an den Wänden mittelmäſsige Malereien von Paris, Nogari, Arpino und anderen Künstlern aus den späteren Zeiten des 16ten Jahrhunderts. Das zweite dieser Zimmer war ehemals für die päpstlichen Bedienten bestimmt, und führte daher den Namen Stanza de' Palafrenieri. Gegenwärtig heiſst es Stanza de' Chiariscuri, von seinen Wandgemälden in einer Farbe, welche die zwölf Apostel vorstellen. Diese waren ursprünglich von Raphael ausgeführt. Auch Johann von Udine hatte hier Affen, Papagaien und andere ausländische Thiere gemalt, bei denen ihm die zum Vorbilde dienten, welche Leo X. von dem Könige Emanuel von Portugal bei seiner feierlichen Gesandtschaft an diesen Papst, zum Geschenk erhielt. Diese unstreitig vortrefflichen Malereien gingen zu Grunde, als Paul IV. den Raum zur Anlage von kleineren Zimmern benutzte. **) Bei der Wiederherstellung desselben in seinen ursprünglichen Umfang, im Pontificat Gregors XIII., wurden an der Stelle der verlorenen Raphaelischen Apostelfiguren, neue von Taddeo und Frederigo Zucchero gemalt, von denen auch die übrigen hier vorhandenen Malereien, mit Beihülfe einiger anderen Künstler dieser Zeit ausgeführt worden sind. Sie wurden, mit den Gemälden der Raphaelschen Zimmer, unter Clemens XI. erneuert. Die Pfeiler, die gegenwärtig dieses Zimmer in zwei Hälften theilen, sind unter Pius VI. errichtet worden, weil

---

*) Vasari Vita di Giov. da Udine T. IX. p. 52,

**) Vasari a. a. O.

man durch das Gewicht einer Mauer über der Decke den Einsturz derselben befürchtete. Reste der ehemaligen Werke des Johann von Udine sind zwei von neueren Händen übermalte Papagaien, über dem Eingange zum vorerwähnten Zimmer der Schweizergarde.

G.

Kapelle des h. Laurentius mit Gemälden von Angelico da Fiesole. Drittes Stockwerk der Loggien.

I. Die Kapelle Fiesole's.

An der hinteren Wand jenes Zimmers ist der Eingang zu der, wegen der Gemälde des Fiesole merkwürdigen Kapelle, die Nicolaus V. zum Hausgottesdienst der Päpste, bei ihrer hier von ihm angelegten Wohnung erbaute. Wir wissen vom Torrigio, *) daſs sie zu demselben noch zur Zeit Pius V. diente, und daſs dieser Papst in ihr jährlich ein Hochamt am Tage des h. Laurentius, dem sie geweiht ist, feierte. Da, wie eine Aufschrift an der Wand vom Eingange rechts zeigt, Gregor XIII. eine Restauration derselben unternahm, so scheint sich aus dieser Sorgfalt dieses Papstes für ihre Erhaltung zu ergeben, daſs sie auch zu seiner Zeit ihre Bestimmung noch nicht verloren hatte. Sie verlor sie vermuthlich erst dann, als die Päpste, nach Vollendung des neuen vaticanischen Palastes im Jahr 1595, diese Wohnung gänzlich verlieſsen; und daſs zur Zeit des Torrigio, in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, kein Gottesdienst mehr in ihr gehalten wurde, ergibt sich aus der angeführten Stelle dieses Schriftstellers. **) Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts herrschte über sie eine solche Unwissenheit in Rom, daſs Agostino Taja, der zu derselben Zeit den vaticanischen Palast beschrieb, diese ihm durch Vasari bekannte Kapelle

---

*) Sacre Grotte Vaticane. p. 580.

**) Derselbe sagt, von dieser Kapelle sprechend: dove già udivano e celebravano Messa i Pontefici.

mit der ehemaligen Kapelle des h. Sacraments zerstört glaubte, bis er sie durch ihre Benennung in der vorerwähnten Anzeige ihrer Restauration wieder erkannte. *) Daſs sie darauf wieder in Rom Aufmerksamkeit erregte, und der Erhaltung würdig gefunden ward, läſst sich aus der Restauration schlieſsen, die, zufolge der Aufschrift, an der Wand vom Altare rechts, Clemens XI. im Jahre 1712, veranstaltete. Und wenn sie nicht schon in diesem Pontificat wieder zum Gottesdienst eingeweiht ward, so scheint der Altar, den, nach der Inschrift desselben, Benedict XIII., im Jahre 1725 errichtete, unstreitig zu erweisen, daſs sie unter diesem Papst wieder ihre gottesdienstliche Bestimmung erhielt. Fast unbegreiflich scheint daher, daſs sie nicht lange darauf, zur Zeit des Bottari, abermals in solche Vergessenheit kam, daſs man sogar ihren Eingang nicht mehr wuſste. **) Chattard giebt in seinem im Jahre 1767 erschienenen Werke über den vaticanischen Palast eine ausführliche Beschreibung von ihr, mit genauer Anzeige ihrer Lage und ihres Einganges; auch sollte man aus seinen Worten schlieſsen, daſs zu dieser Zeit wieder Gottesdienst in derselben gehalten worden sei. ***)

---

*) S. Taja Descrizione del Palazzo Vaticano p. 117.

**) Dieser Schriftsteller sagt, u. d. J. 1750 (Anmerk. zum Vasari Vita di Fra Gio. da Fiesole. T. III. p. 268), er habe, wegen der Vergessenheit, in welche diese Kapelle gerathen war, nur vermittelst der Fenster in sie gelangen können. Unter diesen Fenstern kann nur das kleine, nach dem Zimmer der Schweizergarde zu verstehen sein, da das groſse, an der Hinterwand, drei Stockwerk hoch, gegen einen der Höfe des Palastes liegt.

***) Chattard sagt (Descrizione del Palazzo Vaticano T. II. p. 303 u. 304), das vorerwähnte kleine Fenster sei, per commodo di ascoltare la Santa Messa che ivi s i c e l e b r a, und spricht demnach von der Feier der Messe als von etwas Gegenwärtigem. Nach seiner Beschreibung konnte diese Kapelle, gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts, Jedermann bekannt sein, und es muſs daher befremden, wenn in der von Goethe herausgegebenen Schrift, Winckelmann und sein Jahrhundert (Kunstgeschichte des 18ten Jahrhunderts p. 193) als ein besonderes Verdienst des Herrn Hirt angeführt wird, daſs er „nach vielem Bemühen, in dem Labyrinthe der vaticanischen Kammern,

Nach dem gänzlichen Verlust ihrer Bestimmung ist sie gegenwärtig nur als eine Sehenswürdigkeit für Künstler und Kunstliebhaber zu betrachten.

Sie mifst nur 30 Palmen in der Länge und 18 in der Breite. Ihre Decke ist mit Kreuzbogen gewölbt. Das Licht erhält sie durch ein grofses Fenster, welches den ganzen Bogen über der Wand des Altares begreift. Ein anderes von geringerer Gröfse, an der unteren Wand, links vom Eingange, geht in das ehemalige Zimmer der Schweizergarde, damit man in demselben die Messe hören konnte. Auf den mit weifsem Marmor bekleideten Fufsboden sind die Zeichen des Thierkreises und arabeskenähnliche Zieraten eingegraben: auch steht hier der Name Nicolaus V.

Die Gemälde des Fiesole sind die bedeutendsten Werke in Rom aus der früheren Epoche der Malerkunst. An den Wänden sieht man in zwei Reihen übereinander Gegenstände aus dem Leben der beiden heiligen Diaconen Stephanus und Laurentius, deren irdische Reste eine Grabstätte in der Kirche S. Lorenzo fuori le mura vereint, und deren Andenken daher auch die christliche Kunst vereinigt zu erhalten pflegte.

Die historische Folge dieser Bilder beginnt vom Eingange rechts. Wir betrachten zuerst die obere Reihe, welche das Leben d e s h. S t e p h a n u s darstellt.

1) Seine Weihe zum Diaconus. Sie erfolgte in einer Kirche, in Gegenwart der Apostel. Er empfängt, kniend vor dem Altare, von dem h. Petrus einen Kelch, der die Ernennung zu diesem Amte bezeichnet, weil, nach der alten Kirchenverfassung, den Diaconen die Aufbewahrung der heiligen Gefäfse anvertraut war.

2) Der h. Stephanus Almosen vertheilend, nach dem ursprünglichen Berufe des Amtes der Diaconen.

3) Seine Predigt vor dem Volke: eine vortreffliche Com-

---

die von Fra Angelico da Fiesole unter P. Nicolaus V. ausgemalte Kapelle noch wohl erhalten wieder aufgespürt.“ Nach dem Vorhergehenden dürfte Herrn Hirts Verdienst, in Betreff derselben wohl darauf zu beschränken sein, dafs er sie zuerst den nach Rom kommenden Fremden wieder bekannt machte.

position. Die edle, dem Künstler eigenthümliche Einfalt des Styls und der lebendige Ausdruck der Seele, ist vornehmlich in dem Heiligen und den ihm zuhörenden Frauen zu bemerken. Sein Gewand und das der sitzenden Frau, die, mit der einen Hand das Haupt unterstützend, mit der anderen den Arm eines Knaben ergreift, dürften in ihren Motiven classisch genannt werden.

4) Der h. Stephanus vor dem Rathe zu Jerusalem. Er ist nach dem gegen den Hintergrund sitzenden Hohenpriester gewandt. Seine Gestalt trägt den Charakter der Würde und Grofsheit mit dem Ausdruck der festen Ueberzeugung von der Wahrheit der von ihm vertheidigten Lehre. Unter den Gewändern ist das seinige und das des Schriftgelehrten, ihm zunächst vom Beschauer rechts, vorzüglich zu bemerken.

5) und 6) Der Heilige, welcher zum Thore der Stadt hinausgestofsen wird, um gesteinigt zu werden, und seine Steinigung. Beide Vorstellungen sind nur durch das Thor in zwei Bilder getheilt. In der letztgenannten verdient vornehmlich der Ausdruck frommer Ergebung in den Tod, in der Figur des Heiligen, Aufmerksamkeit.

Die sämmtlichen Figuren der betrachteten Gemälde sind im Costume der Zeit der Apostel vorgestellt. Hingegen sind die Gegenstände aus dem Leben des h. Laurentius mehr in die Zeit des Künstlers übertragen. Dieser Heilige trägt das noch gegenwärtig in der katholischen Kirche übliche Diaconenkleid. Der in diesen Bildern vorkommende Papst Sixtus II. erscheint in der Person Nicolaus V. *)

Ihre Gegenstände sind folgende:

1) Die Ernennung des h. Laurentius zum Diaconus. Der erwähnte Papst überreicht ihm den bezeichnenden Kelch, von seinem Throne herab. Die umstehenden Geistlichen sind vermuthlich Bildnisse damals am Hofe Nicolaus V. lebender Personen.

---

*) Er ist in einem blauen Mantel vorgestellt; und es sollte daher scheinen, dafs der purpurrothe, den noch jetzt die Päpste tragen, eben wie der Purpur, mit welchem Paul II. die Cardinäle schmückte — zu den Zeiten Nicolaus V. noch nicht üblich war.

2) Der Papst übergiebt dem heiligen Laurentius die Kirchenschätze zur Vertheilung an die Armen, weil der Präfect von Rom sich ihrer bemächtigen wollte. Die Absicht des Letzteren ist durch zwei von ihm abgesendete Soldaten angedeutet, welche begriffen sind, die Thür der Kirche zu erbrechen.

3) Der h. Laurentius, welcher die Kirchenschätze an die Armen vertheilt; wie uns scheint, das vorzüglichste Gemälde dieser Folge. Die Figur des Heiligen dürfte weniger gelungen sein, als die ihn umgebenden Hülfsbedürftigen, vornehmlich in der Gruppe vom Beschauer rechts. Sie zeigt einen Blinden, der durch Gang, Gebärde und Tasten mit seinem Stabe sehr treffend den Mangel des Gesichts offenbart; einen Alten, der auf seinen Stock gebückt, die Hand bittend gegen den Heiligen hält; und eine Frau, die ihn mit gefalteten Händen verehrend, ihr Herz zu Gott, für die durch denselben geleistete Hülfe, zu erheben scheint.

4) Der h. Laurentius gebunden vor dem Richterstuhle des Kaisers, welcher, auf die zu Boden liegenden Marterwerkzeuge zeigend, ihn, durch Bedrohung mit denselben, zum Abfall vom Glauben zu bewegen sucht. Auf einer Stufe des kaiserlichen Throns ist das Jahr des Märtyrertodes 253 angezeigt.

5) Der Märtyrertod desselben. In dem Gebäude, welches den Hintergrund bildet, erscheint, durch ein Gitterfenster des Gefängnisses, der Heilige mit seinem Gefangenwärter, den er zum Christenthume bekehrte.

In den beiden Bogen, über dem Fenster und dem Eingange, sind oben die vier Kirchenväter Augustinus, Ambrosius, Hieronymus und Gregorius, und unten die heiligen Thomas von Aquino, Bonaventura, Athanasius und Johannes Chrysostomus, stehend vor Tabernakeln, vorgestellt. Die Figuren der beiden leztgenannten sind fast gänzlich zu Grunde gegangen, und die der heiligen Gregorius und Hieronymus unstreitig von späteren Händen übermalt. Unter dem letzteren ist auch der, bei den übrigen angezeigte Name, verloren gegangen. An der Decke sind, in den vier Abtheilungen des Kreuzgewölbes, die vier Evangelisten, mit den Attri-

Attributen ihrer symbolischen Bilder aus der Apokalypse, auf blauem Grunde mit goldenen Sternen gemalt. Die gemalten Zierrathen des Sockels sind aus der Zeit Gregors XIII.

Das Gemälde, ebenfalls von der Hand des Fiesole, welches sich an der Wand über dem Altare befand, ist überweißt worden. *) Es stellte die Abnehmung vom Kreuze vor. Vermuthlich ward es vernichtet, weil es zu sehr verdorben schien, um wieder hergestellt werden zu können; eine höchst traurige — leider auch in unsern Zeiten noch hie und da gehegte — Ansicht, da selbst die Reste von bedeutenden Kunstwerken erhalten zu werden verdienen. Später sah man hier, über dem Altare, ein Oelgemälde des Vasari, welches die Steinigung des h. Stephanus vorstellte. **) Es ist ebenfalls nicht mehr vorhanden.

II. Drittes Stockwerk der Loggien.

Das dritte Stockwerk der Loggien enthält nichts von Seite der Kunst vorzüglich Merkwürdiges, und bedarf daher nur einer kurzen Betrachtung. Die Deckengewölbe der ersten Arcadenreihe wurden unter Pius IV, und die in der zweiten im Pontificat Gregors XIII, mit Stuccaturen und Malereien geschmückt. Sie sind Werke des Roncalli, Nogari, Arpino und anderer Maler dieser Zeit. Man sieht in der ersten Reihe die Jahreszeiten und andere allegorische Vorstellungen, und in der zweiten geistliche Gegenstände, die sich meistens auf das jüngste Gericht beziehen, nebst Zierrathen im Geschmacke der Arabesken.

An den untern Wänden befinden sich gemalte Landkarten nach den Zeichnungen des damals in der Mathematik ausgezeichneten Dominicaners Ignazio Danti. Ueber ihnen sind in der ersten Reihe sehr verdorbene Landschaften von Paul Brill, und in der zweiten Gemälde von Antonio Tempesta, welche die feierliche Procession vorstellen, in welcher, im Pontificate Gregors XIII, der Leichnam des h. Gre-

*) Anmerk. des della Valle zu Vasari Vita di fra Gio. da Fiesole. T. III. p. 269.

**) Chattard Descriz. del Palazzo Vaticano, Tom. II. p. 303.

gorius Nazianzenus aus dem Nonnenkloster di Campo Marzo in die Peterskirche gebracht wurde. Die Ausschmückung der dritten Reihe dieses Stockwerks ist unterblieben.

Von der ersten Reihe gelangt man in ein kleines Zimmer, welches ehemals zum Baden diente und den Namen Bagno di Giulio II führt. Es ist mit gemalten Arabesken und kleinen Bildern mythologischer Gegenstände nach Raphaels Erfindung geschmückt, die zwar sehr gelitten haben aber nichts desto weniger Aufmerksamkeit verdienen.

H.

Die Mosaikfabrik, der grofse vaticanische Garten und die Münze.

I. Die Mosaikfabrik.

Die Mosaikfabrik (studio del mosaico), im Erdgeschosse des Palastes unter dem Inschriften-Corridor, befand sich zuerst, als sie zum Behufe der grofsen Mosaikarbeiten in der Peterskirche errichtet wurde, neben der Wohnung des Cardinalerzpriesters; Pius VI verlegte sie nach dem heutigen Gebäude der Gewehrfabrik (Armeria) hinter Piazza di S. Marta, von wo sie unter der französischen Regierung in den Palast der Inquisition kam, bis sie ihr gegenwärtiges Local erhielt. Der Eingang ist vom Hofe des Bramante aus, in der Ecke rechts von dem Eingange zum Museum.

Die grofsen Mosaikarbeiten, womit die Kuppeln und Altäre der Peterskirche geziert sind, haben zur Gründung dieser Anstalt Veranlassung gegeben, und ihre fortwährende Erhaltung nothwendig gemacht. Sie ist zugleich eine Bildungsanstalt für diese Kunstübung, in der auch andere Arbeiten, aufser der für die Kirche bestimmten, wie die Mosaiken, welche der Papst als Ehrengeschenke zu geben pflegt verfertigt werden. Man bedient sich bei diesen Arbeiten nicht, wie es die Alten thaten und es noch bei der sogenannten Florentiner Arbeit (lavoro di pietre commesse) der Fall ist, der natürlichen Steine, sondern farbiger Glascompositionen, die seit der frühesten Zeit in den christlichen

Mosaiken fast ausschliefslich angewandt wurden. Diese Pasten gewähren den doppelten Vortheil eines viel wohlfeilern und hinsichtlich der Farben nach Belieben zu erzeugenden Materials. Die Zahl der verschiedenen Tinten hat man in dieser Anstalt bis auf 18,000 gebracht, die jedoch jetzt nicht mehr vollzählig sind, und durch diese Mannichfaltigkeit allein ist jene täuschende Nachahmung der Oelgemälde möglich geworden, die in den Altarmosaiken der Peterskirche erreicht ist.

Es wird unsern Lesern nicht unangenehm seyn, hier über das Verfahren bei der römischen Mosaikarbeit einige Worte zu finden.

Bei grofsen Mosaikbildern besteht der Grund aus einem flachen Kasten von Steinplatten, die mit Eisen an einander befestigt werden. Der durchgezeichnete Umrifs des Originals wird in einen Corton übertragen, mit dem man den Kasten bedeckt, und von demselben jedesmal den Theil ausschneidet, den man binnen der Zeit auszuführen gedenkt, in welcher der zur Befestigung der Tinten aufgetragene Kitt sich nafs erhält. Dieser Kitt besteht aus einer mit Leinöl geriebenen Composition von Kalk und gestofsenem Travertin.

Zu kleinern Mosaikarbeiten wird der Kasten aus Metall verfertigt und mit Gyps ausgefüllt. Auf diesen Grund zeichnet man den Umrifs, und schneidet aus ihm jedesmal den zunächst zu verfertigenden Theil aus. *)

---

*) Es läfst sich nicht läugnen, dafs die Mosaikfabrik in den neuern Zeiten, namentlich seit der Revolution, sich im Sinken befindet; schon wegen der geringen Zahl der Abstufungen der Farben können die Arbeiter dort nicht mehr dasselbe leisten, wie früher. Dagegen ist, unabhängig von der Fabrik der Peterskirche, die Arbeit von Mosaiken in einem kleinern Style, aus sehr dünnen Stückchen, einer der vorzüglichsten Gegenstände der römischen Betriebsamkeit geworden. Man hat diese Kunst auf alle Gegenstände, selbst auf Landschaften ausgedehnt, und in sehr kleinen Arbeiten, insbesondere zur Verzierung von Dosen, Halsbändern u. dgl. mit der Miniaturmalerei zu wetteifern gesucht, da man den Glascompositionen durch Hülfe

Da der neue Palast, den gegenwärtig die Päpste während ihres Aufenthalts im Vatican bewohnen, und der unter Sixtus V, nach Angabe des Domenico Frontana, angefangen und unter Clemens VIII im Jahre 1595 geendigt ward, nichts Merkwürdiges zeigt, so gehen wir nun sogleich zur Betrachtung des grofsen vaticanischen Gartens über.

II. Der grofse vaticanische Garten, genannt il Boscareccio.

Er liegt hinter den Gebäuden des Belvedere, und erstreckt sich von da bis zu den Mauern der Leoninischen Stadt.

Postament der Säule des Antoninus Pius.

Von seinem Eingange geht in gerader Linie eine Allee aus, und in ihr steht das Postament der Säule, welche, nach der Inschrift an der Hauptfronte, *) dem Kaiser Antonin dem Frommen seine adoptirten Söhne Marcus Aurelius und Lucius Verus errichteten, vielleicht an der Stelle, wo die Leiche verbrannt

---

des Feuers die beliebige Dünne und Feinheit zu geben vermag. Der vorzüglichste Werth solcher Werke kann jedoch nur in ihrer Kostbarkeit und Dauerhaftigkeit, und in der Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten bestehen. Da auch selbst in grofsen Mosaikarbeiten die Feinheiten und der Geist, den die Malerkunst mit dem Pinsel ausdrückt, selbst mit der möglichsten Geschicklichkeit, nie völlig wiedergegeben werden kann, so hatte man wohl in ältern Zeiten recht, auf diese Vorzüge lieber gänzlich Verzicht zu leisten, und die Mosaik nur als eine auf den Haupteffect berechnete Decoration der Architektur zu betrachten. Hiezu kann man im weitesten Sinne die Tischblätter rechnen, und diese scheinen uns daher die zweckmäfsigste Anwendung, die in unsern Zeiten von der Mosaik gemacht worden ist. Im classischen Alterthume bediente man sich ihrer fast ausschliefslich zur Verzierung der Fufsböden; und vielleicht veranlafste diese Bestimmuug die Erfindung dieser Kunst, indem man dazu auf eine Art von Malerei sinnen mufste, die durch das Beschreiten nicht beschädigt würde.

*) DIVO. ANTONINO. AVG. PIO. ANTONINVS. AVGVSTVS. ET VERVS. AVGVSTVS. FILII.

war. *) Dieses Postament stand bis ums Jahr 1724 mit seiner 67¾ Palm hohen und 8½ Palm in ihrem grofsen Durchmesser breiten Granitsäule, gröfstentheils verschüttet, in dem Garten der Mission, unweit von Monte Citorio. Clemens XI liefs das schöne Denkmal ausgraben. Auf dem Untersaume der Säule war eine unleserliche griechische Inschrift bemerklich, worin man, nach Venuti, die Namen des Trajan und des Nilus, eines Baumeisters aus Aegypten, erkannte, so dafs die Säule ursprünglich auf Befehl des gedachten Kaisers gearbeitet, und erst später zum Denkmal Antonins des Frommen angewendet worden ist. Clemens XI wollte sie unter der Leitung des Francesco Fontana auf Monte Citorio vor der Curia Innocenziana aufrichten lassen. Ein Rifs, den man in der Säule bemerkte, verhinderte die Ausführung dieses Gedankens, und die Säule blieb daher in einer Gasse hinter der Curia liegen. Benedict XIV fafste zwar von neuem den Entschlufs, sie aufrichten zu lassen, und zu dem Zwecke wurde das Postament auf Monte Citorio aufgestellt. Im Jahre 1759 wurde das Holz, worauf sie lag, vom Feuer ergriffen, und die Säule so beschädigt, dafs man jenen Gedanken aufgeben mufste. Als nun Pius VI zur Ergänzung der von ihm zur Aufstellung bestimmten Obelisken ägyptischen Granit nöthig hatte, wurde die Säule zur Zerstücklung verdammt, obwohl nach glaubwürdigen Nachrichten nur ein gar geringer Theil dieser ungeheuern Masse für diese Herstellung gebraucht ward. Das Postament hingegen liefs derselbe Papst an den Ort bringen, wo man es gegenwärtig sieht. Bei dieser Gelegenheit wurden die Bildwerke ergänzt, zum Theil nach den Angaben, die Vignoli, Augenzeuge der Ausgrabung, in seiner schätzbaren Abhand-

*) Nach Visconti's wahrscheinlicher Vermuthung, in dessen Werk (Museo Pio Clement. Vol. V. Tav. XXVIII. XXIX. XXX.) man die Abbildung dieses Denkmals findet, wie es vor der letzten Beschädigung aussah, mit den Ergänzungen von Benedicts XIV Zeit. Er führt die hieher gehörigen Münzen an, welche auf der einen Seite das Bildnifs des Antoninus Pius mit der Benennung Divus, und auf der andern Seite diese Säule mit dem Worte Consecratio zeigen.

lung (de columna Antonini. Rom 1705) niedergelegt hatte. Als Pius VI dieses Denkmal nach dem vaticanischen Garten bringen liefs, gingen nicht allein diese Ergänzungen unter, sondern es wurde auch das Werk vielfach beschädigt. Wir folgen in der Beschreibung der Bildwerke der geistreichen Erklärung Visconti's, welche uns der Erwähnung der frühern von Vignoli überhebt.

Das Postament besteht aus Einem Stücke von weifsem Marmor, welches 10 Palm in der Höhe und 14 in der Breite auf jeder Seite mifst. Drei Seiten dieses Monuments schmücken erhobene Arbeiten, die leider sehr beschädigt sind. Auf der der Hauptfronte gegenüberstehenden Seite ist die Vergötterung des Antoninus Pius und seiner Gemahlin Faustina vorgestellt. Beide werden von einem geflügelten Jünglinge, den die Himmelskugel und die Schlange in seiner Hand als den Genius der Ewigkeit zu bezeichnen scheinen, zum Himmel emporgetragen. Zwei Adler, einer auf jeder Seite, deuten auf ihre Vergötterung. Der Kaiser hält ein Scepter, dessen Spitze ein Adler schmückt. Unten sieht man, vom Beschauer rechts, eine sitzende Roma, mit Trophäen erbeuteter Waffen umgeben. Sie hebt, wie die Spuren zeigen, die rechte Hand empor, als ob sie die neuen Götter der Stadt verkündete, und ruht mit der Linken auf einem Schilde. In dem, vom Beschauer links, ihr gegenübersitzenden Jünglinge mit dem Obelisken ist nach Visconti's schöner Erklärung der Ort, wo dieses Monument errichtet war, das Marsfeld, vorgestellt. Hier hatte August den jetzt auf Monte Citorio befindlichen Obelisk aufstellen lassen, und zwar gerade mit der goldenen Kugel, die man hier auf der Spitze bemerkt. *) An den beiden Seitenflächen des Monuments

*) Von dem Jünglinge mit dem Obelisken sieht man jetzt nur noch den Kopf, den linken Arm nebst einem geringen Theile des Leibes, und die Spur des linken Beines mit dem Schenkel. Von der Roma fehlt die rechte Hand, zwei Finger ausgenommen, mit einem Theile des Vorderarmes, ihr sichtbar gewesener Fufs, die Finger der linken Hand und der Schild unter diesem Arme. Auch fehlen die Köpfe der sämmtlichen Adler, und der linke Arm der Faustina mit der Hand, die ein

befinden sich zwei Reliefs von gleicher Composition, Aufzüge von Soldaten zu Pferde und zu Fufs vorstellend.

Gartenhaus Pius IV.

Unter einer mit Bäumen bepflanzten Anhöhe dieses Gartens, vom Eingange links, steht ein Gebäude, welches, nach der Angabe des Pirro Ligorio, von Paul IV und Pius IV errichtet, von dem Letztern den Namen Casino di Pio IV führt. Es zeigt, wenn auch nicht einen ganz reinen, doch sehr zierlichen und anmuthigen Styl. Mit dem Bezirke eines runden Platzes sind, der Vorderseite des Hauptgebäudes gegenüber, eine mit acht Granitsäulen geschmückte Loggia und zwei kleine Hallen an den Seiten dieses Platzes verbunden. Die Aufsenwände sind reich mit Reliefs, Bildwerken und Mosaik verziert.

An den innern Wänden sieht man Gemälde von Federigo Zucchero, Baroccio und andern Malern. Auch befinden sich hier folgende antike Denkmäler:

In den gedachten Seitenhallen: Ein Kopf des Sokrates; — ein unbekannter männlicher Kopf; — eine Herme mit einem aufgesetzten Frauenkopfe; an ihrem Schafte ist, unter Laubwerk, ein schlafender Todesgenius; — Herme des Sophokles, durch die antike Inschrift bezeichnet. Die linke Seite des Gesichts ist ergänzt.

Im ersten Zimmer: Eine schlafende Nymphe mit einem Wassergefäfse, und eine ebenfalls liegende weibliche Figur vor einem Grabmale; beide Statuen in halber Lebensgröfse. Unter ihnen sieht man zwei antike Mosaiken. Das eine stellt eine Eberjagd vor. Auf dem andern erscheint ein bacchischer Tanz, und unter einem Blumengewinde ein Opferdiener mit einem Cantharus, ein Tisch und ein stehendes Gefäfs.

Scepter hielt, von dem noch der untere Theil vorhanden ist. In Vignoli's oben angedeuteter Abbildung, welche das Monument zeigt, wie es ausgegraben wurde, sieht man noch fast den ganzen Körper des erwähnten Jünglings, seinen rechten Arm bis zur Hand, die fehlt, und einen Theil vom rechten Bein und Schenkel; defsgleichen den Fufs der Roma und den Schild bei derselben, auf dem die Wölfin mit Romulus und Remus gebildet ist.

Im obersten Stockwerke befinden sich die Modelle mehrerer Gebäude, unter denen insbesondere das des vaticanischen Palastes bemerkt zu werden verdient.

Während der Residenz im Vatican empfangen die Päpste gewöhnlich in diesem Casino die Damen, welche eine Audienz erhalten. Der jetzt regierende Papst Gregor XVI hat es im Jahre 1831 neu einrichten lassen. Bei dieser Gelegenheit sind mehrere von Canova gesammelte Antiken aus gebrannter Erde, die bisher noch keinen Platz gefunden hatten, zur Verzierung dieses anmuthigen Gartenhauses angewandt worden.

III. Die päpstliche Münze. (La zecca.)

Zu den Nebengebäuden des Palastes gehört das Zeughaus (Armeria), links von St. Peter, auf der Piazza di S. Marta, und die Münze (Zecca); von jener ist jetzt nichts besonders Merkwürdiges zu berichten; die Münze aber verdient nähere Berücksichtigung. Die päpstlichen Münzen lassen sich von Hadrian I an (782), und zwar in Silber, mit ziemlicher Vollständigkeit verfolgen, also über ein Jahrtausend. *) Ueber die Aechtheit einer zuerst von Mabillon gesehenen und beschriebenen Kupfermünze des Papstes Zacharias (741) sind bedeutende Zweifel erhoben. **)

Ueber die Lage und Einrichtung der päpstlichen Münze wissen wir, leider! sehr wenig. Das jetzige Münzgebäude liegt unter Belvedere, und ist nach dem gleichzeitigen Biondo von Eugen IV angelegt. Die vollständige Reihe der päpstlichen Denkmünzen bis auf unsere Zeiten, deren Stempel sich auch noch gröfstentheils in der Münze befinden, beginnen bereits mit Eugenius Vorfahr, Martin V, und sind in einem grofsen Werke, zwei Folianten, von dem gelehrten Jesuiten Bonanni beschrieben. Die Samm-

---

*) Muratori Antiquitat. Ital. Diss. XXVII. Man vergl. Dell' origine ed antichità della zecca pontificia, Dissertazione del Conte Giacomo Acumi Rom. 1752. 4. Angehängt sind die Abbildungen der ältesten päpstlichen Münzen.

**) Mabillon Iter italicum. I. 18.

lung der Stempel ist in den letzten Jahren durch die Erwerbung mehrerer bereichert worden, die früher auf der Barberinischen Bibliothek aufbewahrt wurden.

Die Denkmünzen des sechzehnten Jahrhunderts enthalten manche schöne Denkmäler des Geschmacks und der Kunstfertigkeit jener Zeit; von den vielen, welche Benvenuto Cellini zugeschrieben werden, sind jedoch nur einige von der Hand dieses Meisters. Die Münzdirection hat neuerdings ein gedrängtes Verzeichnifs einer Reihe von Denkmünzen bekannt gemacht von Martin V an, die man dort auch einzeln, in Bronze oder Silber, erhalten kann. Eine Sammlung der gewöhnlichen hier geprägten Münzen gibt es nicht. Sie sind jedoch ein nicht unwichtiger Beitrag zu der hiesigen Kunstgeschichte, da meistentheils die ausgezeichnetsten Meister für die Münze gearbeitet haben. Die Regierung Napoleons suchte die römische Münze, gleich der von Mailand, zu heben, und verordnete die Anschaffung vollkommnerer Prägmaschinen. Eine neue Epoche hat durch die Piaster Pius VIII begonnen, der ein grofser Liebhaber und Kenner antiker Münzen war. Er liefs zuerst wieder Piaster mit der Büste des Papstes prägen, und ein preufsischer Künstler, Herr Voigt, jetzt in München, ward von ihm ausgewählt, die Stempel zu schneiden. Diese Piaster Pius VIII erregten allgemeines Aufsehen durch ihren eben so neuen als würdigen Styl und die entsprechende Ausführung; die sehr geschickten Stempelschneider, Herren Cerbara, haben diesen Styl glücklich nachgeahmt, wie die Münzen Gregors XVI beweisen.

VIERTES HAUPTSTÜCK.

Der Borgo und seine Umgebungen.

Die Einleitung zum vaticanischen Gebiete hat versucht, ein anschauliches Bild von der wechselnden Gestalt dieses Bezirks zu geben, und die Entstehung und Erweiterung des Borgo zu zeigen, wie ursprünglich die einzelnen Quartiere der hier von Leo IV zur Stadt (città Leonina) vereinigten Ansiedlung englischer, friesischer, longobardischer und fränkischer Anbauer hiefsen, und wie jetzt diese ganze Vorstadt genannt wird, die erst Sixtus V als vierzehnten Rione in den städtischen Verband zog.

Es bleibt uns also nichts übrig, als mit Verweisung auf diese geschichtliche Einleitung dasjenige durchzugehen, was sich jetzt noch Sehenswürdiges in diesem Bezirke befindet, und so die Beschreibung des vaticanischen Gebiets zu beschliefsen.

A. *Der Borgo.*

Piazza di S. Marta.

Der Platz hinter der Tribune der Peterskirche heifst Piazza di S. Marta, von der kleinen 1537 erbauten Kirche dieses Namens. Unweit derselben, ihr zur Rechten, steht das Gebäude des von Urban VIII gestifteten Seminariums von St. Peter, welches sich ehemals bei S. Maria in Sassia befand. Es werden in demselben zwölf angehende Geistliche unterhalten, die den Dienst bei der Messe in der Peterskirche verrichten.

Seminarium der Peterskirche.

Der Palast der Inquisition ist ein ansehnliches in einem guten Style aufgeführtes Gebäude. Die Arcaden der Hallen des Hofes werden im ersten Stockwerke von Pfeilern, im zweiten von Granitsäulen getragen, von denen man aber leider die meisten gelb angestrichen hat.

Palast der Inquisition.

Die Congregation der Inquisition (Congregazione di S. Romana ed universale Inquisizione) wurde 1536 von Paul III auf den Antrieb des Cardinals Pietro Caraffa gestiftet. Als der Letztere unter dem Namen Paul IV den päpstlichen Stuhl bestieg, bestimmte derselbe für dieses Tribunal ein Gebäude auf Piazza Ripetta, von wo es Pius V in diesen Palast verlegte. Der Präfect der Congregation ist der Papst. Die Stelle des Secretärs bekleidet ein Cardinal. Unter den Beisitzern befinden sich mehrere Cardinäle und Geistliche verschiedener Orden.

An das Hintergebäude dieses Palastes, bei Porta Cavallegieri, stöfst die alte, gegenwärtig verlassene und verfallene Kirche S. Salvatore in Magello (auch in Torrioni), *) die wir bei den Nachrichten über die Umgegend des Vaticans als Frankenkirche bereits erwähnten.

Die Kirche S. Michele in Sassia, ursprünglich die Friesenkirche, nach der Sage von Leo IV zu Seelenmessen für die bei der Vertheidigung Roms gegen die Sarazenen Gebliebenen erbaut. Sie liegt auf einer Anhöhe, zu der 23 Stufen führen, die man ehemals aus Andacht auf den Knien hinaufzugehen pflegte. Seit ihrer Erneuerung im vorigen Jahrhundert, auf Kosten des Domcapitels der Peterskirche, unter dessen Gerichtsbarkeit sie steht, trägt nur der Glockenthurm derselben noch alterthümlichen Charakter. Sie war, wie man noch sieht, in der Form der Basiliken gebaut. Ihre drei Schiffe werden jetzt durch Pfeiler gebildet, welche vermuthlich die auf

S. Michele in Sassia.

---

*) S. Marini Papiri dipl. Nr. 71 falsche Urkunde von Leo IV. Torrioni heifsen die runden Thürme der Stadtmauern, deren einer nahe bei der Kirche steht.

Bufalini's Plan angezeigten Säulen dieser Kirche enthalten. In ihr befindet sich das Grabmal des Malers Anton Raphael Mengs.

S. Lorenzo in Borgo vecchio, ehemals in Piscibus.

Ihr fast gegenüber, in der Via del Borgo di S. Spirito, ist der Eingang zu einer ebenfalls alten, dem h. Laurentius geweihten Kirche, die ehemals den Beinamen in Piscibus, auch juxta Porticum S. Petri hatte. *) Gegenwärtig heifst sie S. Lorenzo in Borgo vecchio, oder nach der gewöhnlichern Volksbenennung S. Lorenzuolo. Sie stand Anfangs unter der Kirche S. Giovanni avanti Porta Latina, und kam darauf mit derselben, im Pontificate Lucius II (1144 — 1145), unter die Jurisdiction der Laterankirche. **) Im Jahre 1417 ward sie von einem englischen Cardinal, den die Italiener Tommaso Armellino nennen, mit dem von ihm erbauten Palast vereinigt, den nachmals die Familie Cesi, und von dieser im Jahre 1659 das Noviciat der Scuole Pie erhielt, wobei die Kirche auf Kosten dieser Familie erneuert ward. Sie zeigt noch die Form der Basiliken. Das mittlere ihrer drei Schiffe wird von 12 Säulen getragen, von denen 2 von Granit, die übrigen von grauem Marmor sind. Die Tribune ist bei jener Erneuerung verloren gegangen.

Kirche und Hospital di S. Spirito.

Das ursprüngliche Gebäude des Hospitals von S. Spirito liefs Innocenz III, vermuthlich unter der Leitung des Marchionne von Arezzo, ***) bei der Kirche S. Maria in Sassia aufführen, die, wie behauptet wird, Ina, König der Angelsachsen, bereits im Pontificate Gregors II (715 — 731) erbaut hatte. Der Papst bestimmte es, aufser der Krankenpflege, zur Aufnahme von Findelkindern, deren damals mehrere todt in der Tiber ge-

---

*) Ueber den letztern Beinamen, den mehrere Kirchen in der Leoninischen Stadt führten, siehe die Einleitung dieses Buchs. Den erstern, in Piscibus, haben Einige von einem Familiennamen, Andere von einem Fischmarkt hergeleitet.

**) Crescimbeni Istoria della Chiesa avanti Porta Latina. p. 194 e seg.

***) Vasari V. di Arnolfo di Lapo. T. I. p. 254.

funden wurden. *) Er übergab es, im Jahre 1204, dem kurz zuvor in Frankreich zur Krankenpflege gestifteten Orden des h. Geistes, und ernannte den Stifter desselben, Guido von Montpellier, zum Vorsteher. Von diesem Orden erhielt die vorerwähnte Kirche, die seitdem zum Hospital gehörte und wahrscheinlich bei dem Bau desselben erneuert ward, den Namen S. Spirito.

Paul III liefs die alte Kirche niederreifsen und an ihrer Stätte die heutige nach dem Plane des Antonio da Sangallo erbauen; die Vorderseite wurde erst im Pontificate Sixtus V, nach Angabe des Ottaviano Mascherini, aufgeführt. Der Glockenthurm, im Style des 15ten Jahrhunderts, ist aus der Zeit Sixtus IV, wie das Wappen dieses Papstes mit seinem Namen beweist. Die Gemälde, die das Innere der Kirche schmücken, sind meistens von Marcello Venusti, Livio Agresti und andern Nachahmern des Michelagnolo. Das Ciborium von vergoldeter Bronze, in Tempelform, auf dem Hauptaltare, soll von der Erfindung des berühmten Baumeisters Palladio seyn.

An der Aufsenseite dieser Kirche, unter dem Glockenthurme, sieht man eine Marmortafel mit einer Inschrift zum Andenken eines Goldschmieds, Bernardino Passerini, der auf der Anhöhe vor dem Thore, welches von hier nach der Lungara führt, in der Vertheidigung Roms gegen die Kriegsvölker Carls V das Leben verlor, nachdem er mehrere Feinde erlegt und eine Fahne erobert hatte. **).

Das Hospital ist von sehr grofsem Umfange, und begreift mehrere im Verlaufe der Zeit aufgeführte Gebäude. Der Palast, der sich neben der Vorderseite der Kirche erhebt,

---

*) Der Papst soll, aufser diesen traurigen Beispielen des durch Unsittlichkeit erstorbenen Muttergefühls, durch göttlichen ihm von einem Engel verkündeten Befehl zu dieser milden Stiftung veranlafst worden seyn.

**) Der Sturm auf Rom, an dem unglücklichen Tage des 6 Mai 1527, erfolgte bei den Stadtmauern hinter der erwähnten Anhöhe, Monte di S. Spirito genannt, auf welcher der Gottesacker des Hospitals liegt.

ward unter Gregor XIII, nach Angabe des Ottaviano Mascherini, erbaut. Es bewohnt ihn der Commendatore des h. Geistordens, der über das Hospital die Aufsicht führt. Auch befindet sich hier die von dem berühmten Leibarzt Clemens XI, Giov. Maria Lancisi, angelegte Bibliothek, welche mehrere Fürsten, insbesondere Ludwig XIV, durch Geschenke vermehrten. Sie besteht aus medicinischen, naturwissenschaftlichen und mathematischen Werken. Dabei ist eine Sammlung von physikalischen, mathematischen und anatomischen Instrumenten.

Der in gutem Style gebaute Hof dieses Palastes ist in zwei Stockwerken mit Hallen umgeben, deren Arcaden von Säulen getragen werden. Neben ihm ist ein anderer, im Wesentlichen von derselben Construction, aus der Zeit Sixtus IV, wie der über mehrern Thüren befindliche Name dieses Papstes zeigt. In dem langen zur Krankenpflege bestimmten Gebäude, welches die ganze Seite der Strafse von dem vorerwähnten Palaste bis zur Engelsburg einnimmt, ist für 1000 Kranke Raum. Ein Theil desselben ward unter Benedict XIV, der auch die Einkünfte des Hospitals vermehrte, unter der Leitung des Ferdinando Fuga erbaut. Für die Verwundeten und ansteckenden Krankheiten sind besondere Säle bestimmt. Priester und Adelige haben hier ein eigenes Hospital von gröfserer Bequemlichkeit. Die Apotheke gehört unter die vorzüglichsten in Rom.

Im Findelhause werden 40 Ammen unterhalten, die aber bei der grofsen Zahl der Kinder nicht hinreichend sind, daher viele derselben aus Mangel an gehöriger Nahrung sterben, wie es leider auch in Findelhäusern anderer Orte geschieht. Die Knaben werden hier erzogen, bis sie sich selbst ihren Lebensunterhalt erwerben können; die Mädchen bis sie heirathen oder den Klosterstand erwählen. Die Erziehung der letztern ist den Augustinerinnen des beim Hospital befindlichen Klosters übertragen.

Um unsern Lesern einen anschaulichen Begriff von der Wirksamkeit dieser Anstalten zu geben, theilen wir hier einen Auszug aus der amtlichen Uebersicht der in ihnen

verpflegten Kranken und Findlinge, welche die Regierung jährlich bekannt machen läſst, *) für das Jahr 1831 mit:

1) Im Hospital war

den 1 Januar 1831 Bestand von 1830: 584 Kranke, unter denen 34 im Saale der Verwundeten, 1 im Saale der Operirten, 13 Schwindsüchtige, 10 im clinischen Saale und 30 im chronischen;

1831 kamen hinzu: 17,892 Kranke, worunter 501 im Saale der Verwundeten, 15 im Saale der Operirten, 92 Schwindsüchtige, 96 im clinischen und 279 im chronischen Saale;

die Gesammtzahl aller im Jahre 1831 verpflegten Kranken betrug also 18,476;

von diesen wurden entlassen: 16,323, worunter 375 aus dem Saale der Verwundeten, 14 aus dem Saale der Operirten, 20 Schwindsüchtige, 88 aus dem clinischen und 73 aus dem chronischen Saale;

starben: 1437, unter denen 115 im Saale der Verwundeten, 2 im Saale der Operirten, 73 Schwindsüchtige, 8 im clinischen und 205 im chronischen Saale;

blieb Bestand für 1832: 716, worunter 45 im Saale der Verwundeten, 12 Schwindsüchtige, 10 im clinischen und 31 im chronischen Saale.

2) Im Findelhause war

Bestand von 1830: 1498, nämlich 803 Knaben und 695 Mädchen;

kamen hinzu im Jahre 1831: Knaben 403 und Mädchen 428, im Ganzen 831;

die Gesammtzahl beträgt also: 2329, nämlich 1206 Knaben und 1123 Mädchen;

von diesen starben bei der Amme: 351 Knaben und 331 Mädchen, im Ganzen 682;

schieden aus der Anstalt: 59 Knaben und 64 Mädchen, im Ganzen 123; 26 Knaben und 21 Mädchen, im Ganzen 47

---

*) Ristretto generale di tutti gli infermi, projetti e famiglia nel sacro et Apostolico Arciospedale di S. Spirito in Sassia e suoi annessi.

wurden als eheliche Kinder ihren Eltern zurückgegeben, die übrigen wurden in die Waisenhäuser, Conservatorien oder an Handwerker vertheilt;

Bestand für 1832: Knaben 769 und Mädchen 728, im Ganzen 1524.

3) In dem Conservatorium der Augustinerinnen für junge Mädchen

war Bestand von 1830: 551, kamen hinzu 1831: 29, Gesammtzahl: 580; von diesen wurden verheirathet: 14, und als erzogen entlassen: 2, blieb Bestand für 1832: 556.

Die Brüderschaft des h. Geistes (Arciconfraternità di S. Spirito) ward ebenfalls von Guido von Montpellier zum Beistande der Kranken gestiftet, und von Paul V zu einer Archiconfraternität erhoben; unter ihren Mitgliedern zählt sie mehrere Päpste, gekrönte Häupter beiderlei Geschlechts und andere hohe Personen. Ihr Oratorium, das Benedict XIV neu erbauen liefs, ist dem Hospitale gegenüber in der Via del Borgo di S. Spirito.

Porta di S. Spirito.

Von demselben Hospitale führt das Thor, von dem man aus dem Rione del Borgo in die Via della Lungara gelangt, den Namen Porta di S. Spirito. Es ist ein unvollendet gebliebenes Werk des Antonio da Sangallo, aus der Zeit Pauls III.

S. Giacomo di Scossacavalli.

Die Kirche S. Giacomo di Scossacavalli hiefs ursprünglich S. Salvatore, und kommt schon im neunten Jahrhundert unter Sergius II mit dem Beinamen de Scossa cavalli vor; ein Name, der im Mittelalter bald Cossa oder Coxacavalli, bald Scorza oder Scozza caballi geschrieben wird. Die Sage erzählt, dafs die Kirche den Beinamen erhalten, weil die Pferde, welche den Altar des Tempels zu Jerusalem, an welchem der Heiland dargestellt worden, auf Befehl der Kaiserin Helena nach der Peterskirche führen sollten, hier still standen und nicht weiter gehen wollten. Diefs hielt man für ein göttliches Zeichen, dafs der heilige Altar auf dieser Stelle bleiben sollte, und errichtete daher zuerst eine kleine Kapelle, später aber diese Kirche zu seiner

Auf-

Aufbewahrung. Dieselbe wird auch in einigen Bullen der Päpste, unter andern Leo's IV, Ecclesia S. Salvatoris in Bordonia, oder de Bordonio genannt. Im 13ten Jahrhundert kommt sie zuerst mit dem Namen des h. Jacobus, aber dabei noch mit dem des Erlösers vor. *) Sie hat gegenwärtig den alterthümlichen Charakter gänzlich verloren, und enthält nichts, was Erwähnung verdiente. Auch der angebliche Altar des Tempels zu Jerusalem, der, nach der Abbildung desselben beim Torrigio, **) ein antiker Cippus gewesen zu seyn scheint, ist nicht mehr vorhanden.

Von dieser Kirche erhielt der Platz, an dem sie steht, den Namen Piazza di Scossa Cavalli. In seiner Mitte erhebt sich ein Springbrunnen, der im Pontificat Pauls V, nach Angabe des Carlo Maderno, errichtet ward.

Palast Giraud, jetzt Torlonia.

Die Seite dieses Platzes, in der Via del Borgo nuovo, bildet der schöne Palast, den der berühmte Bramante für den Cardinal Hadrian von Corneto erbaute. Von diesem kam er in den Besitz des Königs von England, Heinrichs VIII, der ihn der Familie Campeggi schenkte. Dann erhielt ihn das Haus Colonna, und von demselben kaufte ihn der Papst Innocenz XII zur Stiftung eines geistlichen Collegiums. Als aber Clemens XI dasselbe in ein anderes Gebäude verlegte, ward er von dem Grafen Giraud für 14,000 Scudi von der päpstlichen Kammer angekauft. Gegenwärtig gehört er der Familie Torlonia.

Die Vorderseite ist über dem Erdgeschosse, zwischen

---

*) In einer Handschrift des Archivs der Peterskirche, aus der Zeit des Cardinals Gaetano, nachmaligen Papstes Nicolaus III, wird diese Kirche genannt: Ecclesia S. Salvatoris de Scossa Caballo, quae modo Ecclesia S. Jacobi nuncupatur. Den Namen in Bordonia leitet man von den Stäben (bordo, bordonus) der Pilger ab. In Scossa cavalli steckt vielleicht der Name von scozzonare, welches im römischen Dialekt zureiten heifst, daher scozzone ein Bereiter. Jedenfalls scheint die Legende aus dem Namen entstanden zu seyn. (B.)

**) Historica Narrazione della Chiesa Parochiale ed Archiconfraternità del Santissimo Corpo di Christo posto in S. Giacomo in Borgo.

den Fenstern, mit korinthischen Pilastern, in zwei Reihen über einander geschmückt. Die untere Reihe begreift das erste Stockwerk mit gewölbten Fenstern, und die obere das zweite und dritte, von denen jenes länglich viereckige, und dieses ebenfalls gewölbte, aber kleinere Fenster hat. Die bedeutende Höhe des Erdgeschosses, die sich gewöhnlich bei Palästen aus den Zeiten der Blüthe italienischer Baukunst findet, läſst, so zu sagen, den Unterbau in einer groſsen Masse erscheinen, wodurch das Ganze ein groſsartiges und dabei leichtes Ansehn erhält. Dazu trägt ebenfalls bei, daſs die nicht zu groſsen Fenster sich im Verhältnisse ihrer Höhe verjüngen, ziemlich weit auseinander stehen, und die Fensterverkleidungen, Pilaster und Gebälke leicht und zierlich erscheinen. Das Portal, welches sich durch seinen schlechten Geschmack sehr von dem Style des Bramante entfernt, *) ist ein Werk des vorigen Jahrhunderts. Der Hof, den eine Halle mit Arkaden in zwei Stockwerken umgibt, ist minder ausgezeichnet als die Vorderseite.

Gebäude der Beichtväter der Peterskirche.

Das diesem Palaste im Borgo vecchio gegenüber stehende Gebäude, welches zuerst der Familie Madrazzi, dann dem Cardinal Palotta gehörte, dient gegenwärtig zur Wohnung der Beichtväter (Penitenzieri) der Peterskirche, von denen wir bereits bei der Beschreibung dieser Kirche gesprochen haben. Ihr Collegium ward von Pius V im Jahre 1570 gestiftet. Es bestand aus Jesuiten bis zur Aufhebung ihres Ordens unter Clemens XIV.

Ospizio degli eretici convertiti.

Den groſsen Palast, **) der Kirche S. Giacomo di Scossa Cavalli gegenüber, kaufte der Cardinal Girolamo Castaldi, von der genuesischen Familie

*) Das ursprüngliche Portal mit einer einfachen Verkleidung sieht man in Abbildung dieses Palastes bei Ferrerio Palazzi di Roma de più celebri Architetti.

**) Venuti (Roma moderna p. 1092) und Volkmann erklären diesen Palast irrig für das Gebäude Raphaels, welches, wie wir in der Beschreibung der Peterskirche erwähnten, bei dem Bau der Colonnaden derselben niedergerissen ward. Auch kann nicht, wie Venuti behauptet, dieser Palast ein Werk des Bramante, und die Königin Charlotte von Cypern in demselben

Spinoli, gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts, für das Ospizio degli eretici convertiti genannte Institut. Es ward im Jahre 1675 zur Unterweisung und dem unentgeldlichen Unterhalte der Fremden gestiftet, die sich zur katholischen Kirche bekehren wollen.

In der Via del Borgo nuovo, nach der Peterskirche zu, sieht man rechts ein nicht grofses, sehr schmales Gebäude, welches unter Leo X für dessen Leibarzt gebaut wurde und Casa Costa hiefs, jetzt aber der Familie Colonna gehört. Es erhebt sich in zwei Stockwerken über dem von rauhen Quadersteinen (alla Rustica) aufgeführten Erdgeschosse, und hat zwischen den Fenstern dreifach gekuppelte Pilaster. Man erklärt es für ein Werk des Baldassare Peruzzi, dessen Styl es aber nicht zu entsprechen scheint, obgleich es allerdings den Charakter seiner Zeit trägt.

Es folgt darauf der grofse Palast, den der Cardinal Girolamo Rusticucci nach Angabe des Carlo Maderno erbaute.

S. Maria Transpontina.

Die heutige Kirche S. Maria Transpontina liegt in der Strafse, jetzt Via del Borgo nuovo, ehemals Alessandrina genannt. Ihr Bau ward im Jahre 1566, zwei Jahre nach der Zerstörung der ehemaligen Kirche dieses Namens, unter der Leitung des Ottavio Mascherini und Papparelli unternommen. Die Vorderseite hingegen ist, nach Angabe des Giov. Sallustio Peruzzi, aufgeführt worden. Sie ist eine Pfarrkirche und ein Cardinalstitel. Ihre Gemälde und Bildhauerarbeiten sind von keiner Bedeutung. Das Altargemälde der dritten Kapelle, vom Eingange rechts, die Empfängnifs der h. Jungfrau, wird für ein Werk des Muziano ausgegeben, scheint aber weit entfernt vom Style dieses Malers. In der dritten Kapelle, vom Eingange links, werden zwei Säulen aufbewahrt, an denen, wie man behauptet, die Apostel Petrus und Paulus gegeifselt worden sind. Auf dem in sehr schlechtem Geschmacke nach der Erfindung des Carlo Fontana errichteten Hauptaltare ist ein verehrtes Marienbild, welches die

---

gestorben seyn, da der Tod der Letztern im Jahre 1478 erfolgte, der Erstere hingegen erst 1500 nach Rom kam. Ueberdiefs ist der Styl dieses Gebäudes weit von dem dieses Architekten entfernt.

Karmeliter, denen diese Kirche gehört, aus dem heiligen Lande brachten.

B. *Das Mausoleum Hadrians oder die Engelsburg.*

Als der Kaiser Hadrian das ganze Weltreich durchzogen und sich alle Herrlichkeiten der Baukunst angeschaut hatte, womit Griechen und Barbaren das Andenken ihrer grofsen Todten geehrt und für ferne Jahrhunderte erhalten, beschlofs er, im Angesichte Roms, ein kaiserliches Grabmal zu errichten für sich und seine Nachfolger, das alle bisherigen Griechenlands und Roms übertreffen, selbst das Mausoleum Augusts überragen, und mit den Pyramiden Aegyptens an Grofsartigkeit des Gedankens und an ewiger Dauerhaftigkeit wetteifern sollte.

Ein neuer Bau für die Aufbewahrung der Asche der Kaiser war allerdings nothwendig geworden, denn im Laufe von einhundert und sechzig Jahren hatten sich die Kammern des Grabmals der Augusteer ganz angefüllt. Es war im Angesichte dieses Mausoleums, am jenseitigen Ufer der Tiber, wo sich Hadrian zu diesem Zwecke einen Platz ersah, den er vorzugsweise dazu passend fand, in den kaiserlichen Gärten der Domitia, unweit vom Gestade, hart an der alten Triumphalstrafse. Hier führte — bei Tordinona — die Triumphalbrücke, in schräger Richtung vom Marsfelde, ins vaticanische Gebiet. Diese schräge Richtung gefiel dem Kaiser um so weniger, als er den Eingang des Grabmals und die Lage der Grabkammern nach den Weltgegenden zu richten wünschen mufste, wie es die alte Sitte bei vielen Völkern mit sich brachte. Eine solche Brücke konnte ihm also nicht als Zugang zu seinem Grabmale dienen, und war ihm auch wohl nicht prächtig genug. Er erbaute also etwas tiefer eine neue Brücke, von welcher man dem Prachtbau ins Angesicht sah, und die mit dem Mausoleum gleichsam ein Ganzes ausmachte. Wahrscheinlich rifs er die zu nahe Triumphalbrücke nieder und führte die Triumphalstrafse zum Clivus Cinnae an der rechten Seite des Denkmals vorbei. Wenn an der linken Seite die neue Aurelienstrafse nicht schon damals bestand, so legte er sie wahrscheinlich an,

damit auf zwei Heerstraſsen die vom Meere und vom nördlichen Italien, von Gallien und von den Apenninen und Alpen herkommenden Wanderer und Heere gerade auf seinen Bau hingeführt würden und dessen Pracht von allen Seiten bewundern könnten.

Geschichte.

Wie bald nach der Rückkehr von seiner Bereisung des Reichs, die 883, sechs Jahre vor seinem Tode, erfolgte, Hadrian den Bau begonnen, ist nicht bekannt; gewiſs ist es, daſs das Mausoleum erst von seinem Nachfolger Antoninus Pius vollendet wurde, und zwar werden wir unten aus einer Inschrift nachweisen, daſs diese Vollendung ins Jahr 140 n. C., also in das zweite oder dritte Regierungsjahr dieses Kaisers fällt. Vielleicht war das Innere damals schon im Wesentlichen fertig; doch lesen wir im Leben des Antoninus nur, daſs er Hadrians Asche bei seinem Ableben mit frommer Feierlichkeit „in den Gärten der Domitia" beigesetzt habe. Auch der vor ihm gestorbene erste Adoptivsohn und Cäsar erhielt, wahrscheinlich damals, hier seine Grabstätte. Bis zu Septimius Severus, dessen Beisetzung in diesem Mausoleum Herodian ausführlich beschreibt, wurden alle Kaiser mit den Ihrigen hier begraben; ohne Zweifel auch mehrere der folgenden. Wenn nicht schon Aurelian, so doch gewiſs Honorius, zog dieses Denkmal, wie in der Einleitung angedeutet worden, durch Schenkelmauern, die es an die Brücke anschlossen, in die Befestigung Roms. Von dieser Zeit an hat es nicht aufgehört, die Hauptfestung der Stadt zu seyn, und wiederholte Zerstörungen in den innern Fehden und den Kriegen Roms im Mittelalter, das Auffliegen eines Pulvermagazins und viele Bauten der Päpste von Alexander VI bis Urban VIII haben den alten Bau so verstümmelt und versteckt, daſs dem Versuche seiner Beschreibung und Herstellung nothwendig eine Andeutung der Hauptereignisse vorhergehen muſs, durch die es in seinen gegenwärtigen Zustand gerathen ist. *)

*) Die vollständigste Erzählung der Schicksale dieses Denkmals findet man in Fea's Abhandlung: Sulle rovine di Roma, die hinter seiner Uebersetzung Winckelmanns abgedruckt ist. Man vergleiche damit den sehr ausführlichen Artikel in Donatus.

Eine Sage des Mittelalters nennt es den Kerker oder das Haus des Theodorich; vielleicht weil dieser König, der das Grabmal schon zur Festung angewandt vorfand, sich desselben zur Aufbewahrung von Staatsgefangenen bediente, was Theodorich von Niem im 14ten Jahrhundert bestimmt versichert.

Die erste genaue Kunde von ihm, bei den Gothenkriegen unter Justinian, enthält auch die erste Nachricht von seiner Zerstörung. Als nämlich die Gothen im Jahre 537, heimlich unter dem Schutze des Porticus von St. Peter herangezogen, die Burg zu stürmen anfingen, warfen die Belagerten mehrere der Statuen auf die Angreifenden herab, welche das Grabmal schmückten. Totila befestigte es noch stärker, als er 546 Rom erobert hatte, überliefs es jedoch Narses nach kurzer Belagerung. Im Anfange des 7ten Jahrhunderts ward auf der Spitze dem Erzengel Michael eine kleine Kirche erbaut, einer späten Sage zufolge zum Andenken der Erscheinung, welche Papst Gregor der Grofse am Ende des 6ten Jahrhunderts daselbst hatte. Es heifst nämlich, dafs als dieser Papst in Procession über die Brücke zog, ihm jener Engel auf dem Grabmale erschienen sey, wie er das Racheschwert in die Scheide steckte, und dafs darauf die Pest aufhörte. Gewifs ist, dafs ein Papst Bonifacius — der dritte, vierte oder fünfte, die alle in jener Zeit regierten — jenes Heiligthum hier erbaute. Gröfsern Schaden als bisher, doch ohne eigentliche Zerstörung, mag das Gebäude gelitten haben, als 998 Kaiser Otto III den Crescentius angriff und zur Uebergabe zwang. Von jenem Römer, der sich hier verschanzt, erhielt übrigens das Denkmal den Namen Thurm oder Burg des Crescentius, den es lange trug.

Bei dem Kriege zwischen Heinrich IV und Gregor VII hielten die Römer von der kaiserlichen Partei diesen Papst hier eingeschlossen. Später — ungewifs wann — sollen nach Panvinio's Bericht, in seiner handschriftlichen Geschichte der Frangipani, die Orsini sich dieser Festung bemächtigt haben.

Die grofse Masse des Grabmals in seinen verschiedenen Abtheilungen mufs unter diesen Schicksalen doch immer noch stehen geblieben seyn. Die eigentliche Zerstörung desselben fällt in das Jahr 1379. Im Jahre 1378 nämlich, mit welchem

das neunzigjährige Schisma beginnt, besetzte ein französischer Feldherr, im Dienste des Gegenpapstes Clemens VII, die Burg, und beunruhigte von da aus die Stadt, da die Römer die Partei Urbans VI ergriffen hatten. Hiebei gingen einige benachbarte Häuser, die von der Burg aus beschossen wurden, im Feuer auf. Als nun die Bürger nach einer jahrelangen Belagerung jenen Feldherrn durch Hunger zur Uebergabe zwangen, beschlossen sie in ihrer Erbitterung die gänzliche Zerstörung einer Festung, die ihrer Stadt so vieles Ungemach zugefügt und zugezogen hatte. Doch ist die Erzählung hievon bei den Neueren oft mit Uebertreibungen erzählt, und es ist daher doppelt räthlich, sich an die Worte des ursprünglichen Berichterstatters, des Theodorich von Niem, zu halten. Dieser Schriftsteller erzählt, daſs sie von dem ganzen Denkmale so viel zerstörten, als sie nur konnten, und die Quadern desselben zum Straſsenbau anwandten. Sie konnten aber, setzt er hinzu, das Gebäude doch nicht ganz vernichten. Man könnte auf den Gedanken kommen, das Volk habe damals, um das Gebäude, das es nicht zu zerstören vermochte, wenigstens unbrauchbar zu machen, das Eingangsthor, der Brücke gegenüber, vermauert, und die innern Gänge des Mausoleums von oben bis unten mit dem Schutte gefüllt, von dem wir sie erst in den letzten Jahren haben reinigen sehen. Allein wir wissen, daſs der neue Eingang erst von Alexander VI angelegt worden ist, und vor ihm hatten schon zwei Päpste bedeutende Werke hier errichtet, die also einen Aufgang voraussetzen. Bonifacius IX lieſs auf der Höhe eine neue Befestigung von Ziegelbau nach Angabe des Nicolo di Arezzo aufführen, und von Nicolaus V wird erzählt, daſs er einige Zimmer dort einrichten lieſs und Auſsenwerke anlegte. Der neue Eingang, von Alexander VI gebrochen, liegt bedeutend höher als der ursprüngliche, und führt durch einen rechts angebrachten Vorbau, zu dem man vermittelst einer Zugbrücke gelangt, in das Grabmal. Es ist also wahrscheinlich anzunehmen, daſs jener Papst den alten Ein- und Aufgang verschütten lieſs, damit die Burg unten ganz unzugänglich und unangreifbar sey. Von dem neuen Eingange führte er eine in die Masse eingehauene und dann durch einen antiken geraden Gang zur Grab-

kammer und durch diese selbst gezogene Treppe zu dem obern Bau, einem Werke des ältern Antonio di Sangallo, welcher auch die übrigen Befestigungswerke und unter ihnen die Festungsgräben anlegte. Eine Marmorplatte an der Vorderseite, über dem sichtbaren antiken Theile, zeigt den Namen des Papstes mit der Jahrzahl 1495. Zwei Jahre nachher flog ein grofser Theil des obern Baues, in welchem Alexander auch Zimmer eingerichtet hatte, in die Luft, in Folge eines Blitzes, der in das Pulvermagazin einschlug. Doch blieb wohl das Aeufsere dieses Baues ziemlich unverändert stehen, wie auch noch jene Inschrift zu bezeugen scheint. Bei der Belagerung von den Truppen Carls V zeigt sich die Burg schon wieder in bewohnbarem und Vertheidigungszustande. Die untern Werke, die Alexander VI anlegte, waren unverändert geblieben. Bei Anlegung der Gräben fand man die jetzt in der Rotonda des vaticanischen Museums befindliche kolossale Büste Hadrians, die jener Papst über dem Eingange des Rundbaues (maschio) aufstellen liefs. Den obern Theil stellte Paul III mit grofser Pracht wieder her. Den Grundrifs der Festung in diesem Zustande zeigt der vergleichende Plan des vaticanischen Gebiets nach Bufalini (von 1551), der diesem Bande beigefügt ist. Die grofsen Aufsenwerke, die wir jetzt sehen — und die auf jenem Blatte angedeutet sind — legte Urban VIII an. Beim Anlegen der Gräben fand man den jetzt in München befindlichen schlafenden Faun, der von der Familie jenes Papstes, in deren Besitz er kam, den Namen des Barberinischen erhalten hat.

Wir haben bis jetzt nur Zerstörungen oder Befestigungsarbeiten anführen können, die auch mehr oder weniger das Grabmal beeinträchtigten. Es war der friedlichen Zeit, nach der Restauration Pius VII, aufbehalten, etwas für die Kenntnifs und Aufdeckung des antiken Denkmals zu thun. Ein Castellan unter Clemens XII hatte im Innern eine Oeffnung anzubringen gewufst, durch die er sich in einem Sessel herabliefs, und so in die Nähe des alten Eingangs gelangte; Papst Corsini liefs aber, wie Piranesi bemerkt, diese Oeffnung bald wieder vermauern, und das Innere blieb ein Geheimnifs, trotz der Untersuchungen und Bemühungen jenes Baumeisters. Erst

in den letzten Jahren der Regierung Pius VII erwirkte der damalige Adjutant des Befehlshabers der Engelsburg, der jetzige Major Bavari, die Genehmigung der Regierung, um den innern mit Fleiſs verschütteten Gang, der von unten zur Grabeskammer hinaufführte, ausräumen zu lassen. Diese Arbeit, welche zuerst das Innere des Grabmals wieder erkenntlich machte, und zugleich der Festung einen unvergleichlichen und unzerstörbaren bedeckten Gang im Innersten des Rundbaues gab, wurde in den Jahren 1822 bis 1826 ausgeführt; über 12,000 Karren Schutt wurden durch die dabei beschäftigten Galeerensklaven weggebracht, und so der ganze innere Gang zur Grabeskammer und diese selbst ausgeräumt. Der unermüdliche Officier, der diese ganze Arbeit leitete, hatte nachher noch den glücklichen Gedanken, eine Grabung an den Fundamenten der innern viereckten Festungsmauer anzustellen, und fand, daſs sie auf der Mauer des alten viereckten Basements aufgeführt war. Auch der groſse Abzugscanal, der mit dem Basement parallel lief, ward von ihm in den Jahren 1826 und 1827 ausgeräumt und zugänglich gemacht. Es kann nicht genug bedauert werden, daſs theils persönliche Verhältnisse, theils Besorgnisse für die Sicherheit der Festung nicht allein die Fortsetzung dieser schönen Unternehmung gehindert, sondern auch ihr Ergebniſs, mit Ausnahme der sichtbar gebliebenen Grabeskammer und des Wendelganges, den man noch jetzt zeigt, so gut wie unnütz gemacht haben. Die Urtheile mehrerer unter den erfahrensten Officieren unserer Zeit kommen darin überein, daſs die Sicherheit der Festung — wenn man in Ernst in unserer Zeit an eine militärische Belagerung und Vertheidigung dieses Platzes denken will — durch jene Arbeiten vielmehr gefördert ist, und daſs ihre Fortsetzung in dem oberen Theile gar leicht mit den militärischen Zwecken und den Rücksichten auf die dort befindlichen Staatsgefängnisse vereinbar sey.

Ehe wir nach dieser Geschichte der Schicksale des kaiserlichen Grabmals zu dessen Beschreibung übergehn, scheint es nicht überflüssig, der Versuche zu erwähnen, seine alte Herrlichkeit und Einrichtung herzustellen. Von den leider sehr unbestimmten Ueberlieferungen aus den Zeiten des Ver-

falls und des Mittelalters werden wir unten reden. Eine Andeutung des Denkmals nach den damals laufenden Ueberlieferungen sieht man auf den unter Eugen IV verfertigten Bronzthüren der Peterskirche und in der Constantinsschlacht von Raphael. Alte Abbildungen zeigt ein unten anzuführender Holzschnitt aus dem Ende des funfzehnten oder Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und eine Tafel bei Gamucci. Der erste Versuch einer Herstellung mit Grundrifs findet sich bei Labacco. Glücklicher und gründlicher sind die Arbeiten Piranesi's, der in seinem Prachtwerke diesem Denkmale sieben grofse Blätter (IV, 4 — 11) gewidmet hat. Nirgends ist die Bestimmtheit, mit welcher jener gelehrte Architekt über Dinge spricht, die er nicht gesehen hat, sondern nur aus den Vorschriften Vitruvs oder eigenen Ansichten voraussetzt, so ins Einzelne durchgeführt, zugleich aber auch sein Scharfsinn in Errathung von Andeutungen des Baues so bewunderungswürdig als in dieser Arbeit; der ersten, welche zugleich Mafse angibt, die sich allerdings nur zum Theil bestätigt haben.

Einen sehr glücklichen Versuch einer Herstellung des ursprünglichen Zustandes hat Hirt in seinem höchst schätzbaren Werke über die Baukunst der Alten gemacht. *) Obgleich unsere Untersuchungen und Beobachtungen uns zum Theil auf andere Ansichten geführt haben, so ist doch diese Arbeit als der gelungenste Versuch der Herstellung der äufsern Form rühmlich und dankbar zu erwähnen.

Die Gefälligkeit des oben genannten päpstlichen Officiers, so wie des Commandanten der Engelsburg, des Baron Ancajani, selbst haben uns gestattet, die Mafse der durch die Aufräumung ans Licht geförderten und zugänglich gemachten Theile aufzunehmen. Nach ihnen ist in den Jahren 1826 und 1827 der Plan des Grabmals von Herrn Knapp entworfen, der zu den Kupfertafeln dieses Bandes gehört, und auf den wir für manches Einzelne verweisen. Diese durch viele Jahre fortgeführten Beobachtungen haben uns aber nur um so

*) Geschichte der Baukunst. I, 372 ff. Dazu Tafel XIII, 3. 4. Vergl. die Lehre der Gebäude. S. 350 ff. und dazu Tafel XV (XXX) 23.

schmerzlicher die Lücken unserer Kenntnisse fühlbar gemacht, und wir sind deſshalb weiter davon entfernt als unsere Vorgänger, auf eine ganz genaue Herstellung des herrlichen Denkmals Anspruch zu machen. Jedoch können wir diese Arbeit für die erste durch Maſse und Nachweisungen begründete geben, und dürfen hoffen, sie werde dieser merkwürdigen und herrlichen Ruine die Aufmerksamkeit sowohl der Beschauer, als auch der für die Herstellung des Alterthums keine Opfer scheuenden päpstlichen Regierung immer mehr zuwenden.

Beschreibung.

Der unterirdische Bau des Grabmals und der Brücke — wegen der zu überwindenden Schwierigkeiten wohl die bedeutendere Hälfte der Arbeit — hing, nach Piranesi's wahrscheinlicher Behauptung, zusammen; was man davon sieht, zeigt einen groſsartigen Peperin- und Ziegelbau; ohne Zweifel ruhte alles auf ungeheurem Pfahlwerk. Wir kennen von diesem Baue durch die neuesten Ausgrabungen die Nordseite des unterirdischen Abzugscanals, der in einem Abstande von 6 Palm längs des viereckten Basements an allen Seiten herlief. Er ist gegen 9 Palm hoch, 3 breit und im herrlichsten Ziegelbau aufgeführt. Oben ist er giebelartig gedeckt mit groſsen viereckten Ziegelplatten (tegoloni) von 3 Palm ins Gevierte, die den Stempel der Consuln des Jahres 123 (874 der Stadt), Paetinus und Apronianus, aus dem sechsten Regierungsjahre Hadrians tragen. Er diente dazu, das Regenwasser von dem ganzen Bau zu sammeln und in die Tiber zu führen; in ihn ergieſsen sich alle durch das Gebäude durchlaufenden Canäle. Ueber der Erde erhob sich, 49 Palm vom Ende der 566 Palm langen Hadriansbrücke, ein viereckter Unterbau, ähnlich dem vom Grabmale der Cäcilia Metella. Die oben erwähnten Ausgrabungen haben gezeigt, daſs dieser jetzt durch 18 Palm hohe Verschüttung bedeckte, aber von allen Herstellern angenommene und von Piranesi zu 467 Palm für jede Seite angegebene Unterbau durch die auf seiner äuſsersten Linie aufgeführte innere Befestigungsmauer angezeigt wird, die, mit Bastionen an den Ecken, ein Viereck um den Rundbau (maschio) bildet.

Nach den Angaben des Procopius und der Schriftsteller

des Mittelalters war das ganze Gebäude mit parischem Marmor bekleidet; die Ausgrabungen am Basement haben nur Travertinquadern gezeigt. Die Höhe desselben beträgt nach Knapps Messungen 15 Palm. Oben hatte der Unterbau ohne Zweifel einen Gurt und darüber zwei Stufen. Die Treppe, welche auf die Höhe führte, ist mit Hirt im Innern desselben anzunehmen, so dafs man von Aufsen nur den Eingang sah. Ueber die Einrichtung des Innern sind wir leider noch im Dunkeln. Labæco nimmt eine Reihe von Kammern an, die nach dem Mittelpunkte zulaufen; eine Ansicht, die auch Hirt zu theilen scheint. Piranesi gibt im Mittelpunkte eine Grabkammer an, deren Boden im Unterbau liege, und zu der man von der Tiberseite durch einen leise herabsteigenden Gang gelange. Alle diese Annahmen lassen sich aber mit der oben angegebenen Höhe nicht vereinigen, ja auch mit Piranesi's eigener Annahme nicht; er gibt nämlich dem Unterbau 18 Palm, wovon 10 auf den eigentlichen Sockel, 3 auf den Gurt, 5 auf zwei Stufen oben kommen. Nach jener Messung würde der Gang also nur etwa 12 Palm Höhe haben können, da unmittelbar über dem Basement der Boden eines Ganges liegt, wie wir gleich sehen werden. Ein so niedriger Gang scheint der Pracht des Denkmals nicht zu entsprechen. Hiemit fällt also auch die Annahme der von Labacco und Piranesi geträumten Kammern; nur etwa im Mittelpunkte könnte eine solche gedacht werden, wenn sich ein Gang vorfände, den man alsdann von der linken Seite oder von hinten annehmen müfste.

Ohne Zweifel standen Bildwerke an den Ecken, und es wäre nicht u n m ö g l i c h, dafs weitere Ausgrabungen die Aussage des Majors Bavari bestätigten, dafs in den Bastionen an den Ecken ein antiker Kern stecke, welcher einen würfelartigen Vorsprung gebildet; doch wüfsten wir allerdings dafür kein Beispiel aus dem Alterthume anzuführen. Ein Domherr von St. Peter Petrus Mallius, der unter Alexander III lebte — gegen 110 — hat uns in seiner Beschreibung des Mausoleums, die von ihm in die spätern Berichterstatter des Mittelalters übergegangen ist, einige Angaben überliefert, die allerdings nach dem Charakter der übrigen antiquarischen Mittheilung dieses Schriftstellers keinen Anspruch auf genaue

Wahrheit machen. Er führt zwar als Gewähr eine Homilie Leo's I an, die sich jedoch nirgends findet. Seine Worte sind folgende: „An den vier Ecken des Gebäudes waren vier Pferde von vergoldetem Erze, und jede Seite hatte eine eherne Thür." Eine eherne Thür wird nun zwar vom 9ten Jahrhundert an bis auf Alexander VI als das Thor erwähnt, welches die Brücke sperrte; allein sie möchte doch wohl vielmehr dem Eingange zum runden Thurme zugehört haben, von dem gleich die Rede seyn wird. Eben wie jene, müssen wir auch die andere, wohl nur auf die Terrasse des Unterbaues anwendbare Angabe dahin gestellt seyn lassen, das Grabmal sey mit ehernen Schranken umgeben gewesen, und geschmückt mit einem Stier von Erz und mit mehrern Pfauen, von welchen die am Springbrunnen des Vorhofs der Peterskirche aufgestellten herrühren. Diese Pfauen stehen jetzt im Garten von Belvedere, zu beiden Seiten des bronzenen Pinienapfels.

Ueber diesem Sockel erhob sich nun der Rundbau, dessen von der Marmorbekleidung fast ganz entblöfsten, entstellten und hie und da übermauerten Kern wir noch vor Augen haben. Er ist oben mehr ausgebrochen und abgeschält als an mehrern Stellen unten, und diefs hat einigen Anlafs zu folgender Herstellung gegeben. Der untere Theil des Rundbaues habe einen Vorsprung gebildet, und auf ihm haben Säulen geruht, die ein Gewölbe getragen, dessen Ansatz man noch erkennen will. Dieser Annahme zu gefallen, hat man auf die bis zum 16ten Jahrhundert unbekannte Sage Gewicht gelegt, Theodosius habe die 24 herrlichen Säulen von Pavonazzetto, die St. Pauls Basilike schmückten, von hier weggenommen. Eine genaue Beobachtung widerlegt aber jene Grundannahme aufs bestimmteste. Man sieht oben nur noch das Gufswerk nebst den Spuren der weggerissenen Steine, mit Ausnahme einer durchgehenden Lage von Travertinquadern, auf die wir zurückkommen werden. In dem angeblichen Ansatze eines Gewölbes aber ist keine Spur einer Gewölbconstruction zu finden, sondern nur der Rest eines ungleich aufgerissenen Gufswerks.

Wir haben uns also einen in gleichem Durchmesser von 329 Palm aufsteigenden Thurm zu denken, der demnach eine Peripherie von 1033 Palm besafs, und ohne Zweifel da, wo

er endigte, architektonisch verziert war, dem Grabmale der Cäcilia Metella ähnlich. Oben also haben wir einen Fries mit Bukranien — dorischer Stierkopfverzierung — und Festgewinden anzunehmen, darunter einen Architrav, und unter ihm die Inschriftenschilder, welche den hier bestatteten Kaisern und Cäsaren gesetzt wurden. Unter Paul III, und zwar nach seinem Bau an der Festung, sah Gamucci vorn unter den Zinnen der auf dem viereckten Basement errichteten Befestigungsmauer Reste dieser Herrlichkeit eingemauert. Er sagt: „Dort (links von der Mitte) wird eine Wand (pariete) von Marmor gezeigt, an welcher man ein grofses Stück Fries mit Stierköpfen und Blumengewinden sieht, mit dem Architrav dazu, und darunter eine flache Tafel mit einer grofsen Grabschrift für Commodus; weiter unten eine kürzere mit gröfsern Buchstaben für Lucius Aurelius Verus.“ Wir denken uns hier zusammengesetzte Stücke des alten Schmucks mit den geretteten Inschrifttafeln in die neue Mauer eingesetzt. Im Anfange des Jahrhunderts erwähnt Mazocchi, als noch an der Burg sichtbar, die dem Hadrian selbst und seiner Gemahlin Sabina von ihrem frommen Adoptivsohne gesetzte Inschrift, so wie die zum Andenken des vor Hadrian gestorbenen Cäsars Lucius Aelius. Jene ohne Zweifel nach Vollendung des Baues von Antonin gesetzte Tafel fällt ins Jahr 140 n. C., also ins zweite oder dritte Jahr seiner Regierung. *)

Wir erwähnten schon oben einer Lage von Travertinquadern, welche durch die Decke des Baues durchgeht; nach Knapps Untersuchung entspricht sie dem Boden der innern Grabkammer, eine Linie, welche also wohl auch von aufsen sichtbar war und die Höhe dieses ersten Stockwerks abtheilte, die Piranesi zu 67½ Palm angibt.

Wir gehen nun zur Darlegung des Innern über. Die oben erwähnten Ausgrabungen haben hier auf Einmal alle Fabeln und Vermuthungen ein Ende gemacht, und dabei die Grundidee aller Plane von Labacco an, nämlich das Daseyn eines sich in die Höhe windenden Ganges, bestätigt.

*) Man sehe diese vier Inschriften, gesammelt bei Gruter CCLII sq. Die zu Hadrians und der Sabina Andenken befand sich damals im Palaste des Cardinals Parisini im Borgo.

Der Eingang des Grabmals war also der Tiberbrücke gerade gegenüber, der Mitte des Unterbaues entsprechend und also in gerader Linie von Süden nach Norden auf den Mittelpunkt zuführend. Er war von einer viereckten Thür verschlossen, die in ihren Verhältnissen den erhaltenen Bronzthüren des Alterthums ähnlich gewesen seyn mufs. Früher ward sie, wie oben bemerkt, an das Befestigungsthor bei der Brücke versetzt, und blieb dort als Porta aenea bis auf Alexander VI. Durch sie trat man in einen hohen gewölbten Gang, der von oben bis unten aus wunderbar zusammengefügten Travertinquadern aufgemauert ist und einen grofsartigen Gurt trägt, über welchem sich das Gewölbe erhebt. Er ist 66¼ Palm lang und 15¾ breit. Nach den noch sichtbaren Spuren waren die Wände dieses Eingangs mit Giallo antico bekleidet. Dem Eingange gegenüber zeigt sich eine grofse Nische, ebenfalls aus Quadern, ohne Zweifel zur Aufstellung einer Statue bestimmt, etwa des Erbauers. Zwischen ihr und der Galerie mündet sich ein von der Höhe des Rundbaues in pyramidalischer Erweiterung herabgeführtes grofses vierecktes Licht- und Luftloch aus, entsprechend einem andern gegenüber liegenden und zwei ähnlichen an den Seiten, in gleicher Entfernung von beiden.

Links zeigt sich eine neue Thüröffnung, durch die man in einen später gewaltsam in die Masse eingehauenen nach oben gehenden Schacht blickt; diefs ist die vom Castellan im 18ten Jahrhundert gemachte Oeffnung. Rechts aber windet sich sanft ein schneckenförmiger gewölbter Gang herauf, 13 Palm breit und etwa 24 hoch, der nach vollendetem Kreislaufe in einen dem Eingange entsprechenden horizontalen Gang führt, welcher, als Fortsetzung der Richtung der untern Galerie des Eingangs, gerade in das Centrum des Gebäudes leitet, wo sich die Grabkammer befindet. Da jetzt über ihn die neue Treppe des Castells geführt ist, so sieht man den horizontalen Boden natürlich nicht; das Gewölbe ist nur verkleidet.

Jener Wendelgang selbst ist vom schönsten Ziegelwerk erbaut, und war, nach deutlichen Spuren, mit Pavonezzetto ausgelegt. Er zieht sich sanft hinauf, nach des Major Bavari

Angabe, mit einem Steigen von 10 bis 11 vom Hundert, bei einer Länge, an der äufsern Curve horizontal gemessen, von 600 Palm. Löcher und Rinnen an den Seitenwänden deuten auf den geraubten Schmuck, der sie bekleidete. Der Boden besteht in der Mitte aus Travertinplatten, 3 Palm breit, unter welchen ein Abzugscanal herläuft, der also von der Spitze kommen mufs, und zu dem im Anfange erwähnten unterirdischen Canal führt. An beiden Seiten ein Mosaikpflaster, von dem noch Stücke erhalten sind. Licht und Luft erhält er von den oben erwähnten senkrechten pyramidalischen Oeffnungen, von 12³/₅ Palm ins Gevierte bei der Mündung. Zur Zeit der Ausgrabung sah man durch eine zweckmäfsige, vom Major Bavari erfundene Einrichtung, vermittelst aufgezogener Laternen die innere Construction dieser jetzt oben zugebauten Luftlöcher, die den schönsten Travertinquaderbau zeigten. Leider ist bei der Versetzung jenes verdienstvollen Officiers diese Einrichtung abgeschafft.

Die Grabkammer selbst, zu der man jetzt durch die Treppe Alexanders VI gelangt, welche über dem oben erwähnten horizontalen Gange erbaut ist, liegt demnach im Mittelpunkte dieses ungeheuern Rundbaues. Sie ist viereckt und mifst 37 Palm ins Gevierte, bei einer Höhe von 48¹/₄ Palm bis zur Mitte des Gewölbes. Sie ist aus Quadern aufgeführt, gewölbt, mit grofsen viereckten Nischen rechts und links, welche an den Seiten Bänke zur Aufstellung der Aschenurnen haben, und in der Mitte Platz für Sarkophage. Das Licht fällt in sie ein durch antike, schräg aufgehende Oeffnungen an beiden Seiten des Gewölbes. Ob die Oeffnung, durch welche die Treppe aus der Grabkammer höher hinauf führt, eine alte ist, läfst sich nicht ausmachen.

Von dieser Grabkammer war bis auf die letzten Ausgrabungen nur der Theil über der Treppe sichtbar; in dem untern waren rechts und links schreckliche Kerkerlöcher angebracht. Jetzt steigt man links durch Stufen hinab, und die grofse Treppe selbst ist durch zwei Bogen gestützt, so dafs man den ganzen Umfang der Kammer übersieht.

Sie ist jetzt, bis auf einige klägliche und immer mehr verschwindende Reste der Marmorbekleidung, alles Schmucks beraubt,

beraubt, und auch von den Sarkophagen und Urnen ist seit Jahrhunderten keine Spur mehr. Der oben angeführte Schriftsteller des 12ten Jahrhunderts sagt: „In der Mitte des runden Thurms war ein porphyrnes Grabmal, das jetzt im Lateran steht, und worin Papst Innocenz II begraben liegt. Sein Deckel befindet sich im Paradiese (Vorhofe) der Peterskirche, über dem Grabmale des Präfecten.“ Dieser Präfect ist aber kein Andrer als Otto II, und also jener Deckel in der porphyrnen Wanne erhalten, die jetzt in der Peterskirche zum Taufbecken dient.

Mit dieser Grabkammer schliefst jetzt alles sichtbare Antike des Gebäudes ab. Allein die allgemeine Tradition und alle Herstellungsversuche nehmen eine weit bedeutendere Höhe an, welche auch schon der ungeheure Durchmesser des beschriebenen Rundbaues und seine Peripherie von 1033 Palm fordert. Allein die Art der Herstellung des Uebrigen ist bis jetzt willkührlich und keineswegs ganz glücklich gewesen. Die von Labacco ist im schlechtesten Geschmacke des 16ten Jahrhunderts. Gamucci gibt in seiner Beschreibung über dem viereckten Basement und dem Rundbau wunderlicherweise einen kleinern viereckten Bau an. Hirt endlich setzt den Thurm in demselben Umfange bis zu einer bedeutenden Höhe fort, und nimmt oben einen kuppelförmig geschlossenen Tempelbau an, mit einem äufsern Porticus und dem Pinienapfel auf der Spitze. Diese letzte Restauration rührt von einer mündlichen Aeufserung her, die Papst Clemens VII, der allerdings Gelegenheit gehabt hatte die Engelsburg kennen zu lernen, dem Labacco machte. Bis dahin nämlich findet man nur erwähnt, dafs jener kolossale Pinienapfel die Oeffnuug des Pantheons verschlossen (was widersinnig ist); was die Neuern mit Bestimmtheit berichten, dafs er dicht am Grabmale gefunden, ist eine von ihnen selbst erfundene Nachricht. Die bedeutende Höhe des Grabmals beweisen die Namen „Kirche in den Wolken“, „bis zum Himmel,“ welche man dem oben erwähnten Heiligthume des Erzengels Michael gab; eine Bemerkung, die Luitprand, Bischof von Cremona gegen 960, ausdrücklich macht. Ein später griechischer Schriftsteller sagt in einem von Salmasius zum Leben Antonins des Frommen angeführten

Fragmente Folgendes:*) „Nach Hadrians Tode ward (auf dem Grabmale) seine Bildsäule mit einer Quadrige errichtet, und zwar von einer solchen Gröfse, dafs der dickste Mann durch jedes Pferdeauge schlüpfen kann; die unten Vorübergehenden halten aber, wegen des Uebermafses der Gröfse des Gebäudes, die Pferde selbst und Hadrian für sehr klein.“ Diefs klingt sehr wie eine übertriebene Volksangabe; allein die ihr zu Grunde liegende Thatsache ist nicht leichtfertig zu verwerfen.

Auf den richtigen Weg führen uns zuvörderst die vier Luftlöcher des Wendelganges. Sie scheinen zur Annahme zu zwingen, dafs sie oben auf eine freie Terrasse mündeten. Diefs setzt also einen zweiten Rundbau von geringerm Umfange voraus. Sein Umfang mufs also einen geringern Durchmesser haben als der, welchen die Kreislinie des innern Ganges einschliefst, den jene Luftlöcher erleuchten.

Wo fing er nun an? Von jenen Luftlöchern münden jetzt zwei, nach der glaubwürdigen Aussage des Majors Bavari, in dem Hofe della campana, zu dem die Treppe Alexanders VI hinaufführt, und in dem auf gleicher Höhe nach der andern Seite zu liegenden dell' oglio, welcher zum Spaziergange für die Staatsgefangenen eingerichtet ist. In jenem Hofe sieht man auch noch jetzt die Mündung der schrägen Lichtlöcher der Grabkammer. Höher also konnte der erste Stock nicht heraufgehn; er schlofs vielmehr mit dem Gewölbe der Grabkammer ab.

In dem über ihm erbauten engern Rundbau war nun ein Schneckengang und eine Grabkammer, gerade wie im untern. Diese schöne Entdeckung verdanken wir den Untersuchungen des oft erwähnten Majors Bavari.

---

*) Salmasius führt es an als aus eines Johannes Antiochenus Buche περὶ ἀρχαιολογίας genommen. Ich verdanke der Gelehrsamkeit und Güte meines verehrten Freundes, Professor Sarti, folgende Nachweisung hierüber. Die kleine ungedruckte Schrift jenes Schriftstellers findet sich im Codex Palatinus Nro. 93 der vaticanischen Bibliothek, fol. 47 — 55. Sie enthält eine Sammlung von Curiosen, die eben keine grofse Kritik zeigt, und auf einen übrigens ganz unbekannten Schriftsteller, frühstens des 8ten Jahrhunderts, schliefsen läfst.

Da, wo der oben beschriebene Wendelgang in die Treppe Alexanders VI fällt, sieht man gegenüber einen modern zugemauerten Bogen. Major Bavari, der denselben hatte für einige Stunden öffnen lassen, versichert, dadurch in die Fortsetzung des Ganges gekommen zu seyn; obgleich er darin nicht sehr weit eingedrungen, so läfst doch eine zweite glückliche Entdeckung keinen Zweifel übrig, dafs diese Fortsetzung in eine ebenfalls centrale Grabkammer führte. Gerade über der jetzt sichtbaren Grabkammer nämlich befindet sich ein Gemach ursprünglich, nach den Seitenmauern, die wir als antik erkannt, von gleicher Gröfse und Anlage; sie hat ein modernes niedriges Gewölbe und heifst die Vorrathskammer, dispensa del Commandante. Ueber ihr ist ein niedriges kuppelförmiges Gemach, welches zur Aufbewahrung des Schatzes Sixtus V diente und daher den Namen camera del tesoro trägt. Jener Officier versichert noch, dafs sehr bald von jenem fortgesetzten Wendelgange ein gerader Gang abgehe, scheinbar parallel mit dem in die untere Grabkammer führenden, der neben oder hinter dieselbe führe. Der Boden dieser zweiten Kammer entspricht der Fläche der oben genannten Höfe sie ging ungefähr hinauf bis zum cortile dell' angelo. So heifst die Terrasse unter der Spitze, auf welcher der Engel steht, Diese höchste Spitze selbst hat ein über der camera del tesoro liegendes und ihr ähnliches kuppelförmiges Gemach, das eine genaue Untersuchung mir als ganz modern gezeigt hat. Kommen von ihr die kuppelförmigen Spitzen in den Herstellungen? Allerdings möchte wohl über jener zweiten Grabkammer — die vielleicht erst bei der Explosion von 1497 ihr Gewölbe verlor — noch ein dritter engster Rundbau gestanden haben, mit welchem das Ganze abschlofs. Auf ihrer Höhe hätten wir dann, nach Analogie anderer Denkmäler, Stufen, und auf der so gebildeten Ebene wohl noch am ersten die Quadrige anzunehmen, deren Andenken uns der erwähnte griechische Schriftsteller aufbewahrt hat. Ohne Zweifel verschwand diese, ehe im 7ten Jahrhundert ein Papst Bonifacius die Kuppel zur Kirche einrichtete, und es verdient Beachtung, dafs ein altes Martyrologium diese Kirche folgendermafsen beschreibt: „gewölbt, sehr eng und auf der Spitze des Rund-

baus." *) Hirt, der hier eine Kuppel angibt — nach Labacco mit dem Pinienapfel — nimmt sie als Tempel, und zwar mit einem Säulengange, der um sie herum gegangen. Die Idee eines Tempels scheint ihm gerechtfertigt durch den Ausdruck Herodians, der allerdings als Zeitgenosse Beachtung verdient, und bei der Beisetzung der Asche des in Britannien gestorbenen Septimius Severus sagt: **) „man habe die Urne feierlich in dem Tempel beigesetzt, wo des Marcus und der frühern Kaiser heilige Denkmale gezeigt werden." Ein Porticus hätte hier wohl stehen können mit Säulen, nur nicht mit den grofsen, welche das Hauptschiff von St. Paul schmückten. Doch ist zu bemerken, dafs Procopius, der von Bildsäulen, von Menschen und Pferden spricht, die das Grabmal geschmückt, keine Säulen erwähnt, und auch nicht sagt, dafs ein durch sie gebildeter Porticus vor seiner Zeit (was höchst unwahrscheinlich) zerstört sey.

Nach dieser Herstellung sind wir also auch im Stande, die ungefähre Höhe des Denkmals anzugeben. Sie beträgt nach Herrn Knapps Berechnung — eine ganz genaue Messung ist noch nicht möglich gewesen — bis an die Spitze, auf welcher der Engel steht, 210 Palm, oder gegen 150 Fufs.

Uebrigens steht noch auf dem Wege von Caserta nach dem alten Capua ein grofses römisches Grabmal mit drei Rundbauen übereinander, die immer enger werden und durch Stufen sich mit einander verbinden; der oberste Bau ist leider nicht vollständig erhalten. Im Innern zeigt dieses Grabmal ebenfalls einen auf das Centrum geführten Gang, und in diesem selbst eine Grabkammer mit Nischen, in welche das Licht schräg von oben hereinfällt.

Beschreibung des Modernen.

Wir haben schon oben bemerkt, dafs die von Alexander VI gebrochene Treppe auf einen Hof führt, der cortile della campana heifst. Ueber

---

*) Martyrologium Adonis ad XXIX Sept. bei de Vita Annal. Benevent. T. II. p. 63. Bonifacius Pontifex ecclesiam S. Michaelis nomine constructam dedicavit *in summitate circi cryptatim* miro ordine *arctissime* porrectam.

**) Histor. IV, 2. *ἐκείνην μὲν οὖν (κάλπην) ἀπέθεντο ἐν τῷ νέῳ, ἔνθα Μάρκου τε καὶ τῶν πρὸ αὐτοῦ βασιλέων ἱερὰ μνήματα δείκνυται.*

ihm erhebt sich ein thurmartiges Gebäude, torre di Borgia, in welchem jene Gemächer stecken, welche sämmtlich Julius II und Pauls III Wappen tragen. Es scheint also, dafs von oben bis unten die neuen Festungswerke sich in ihren drei Abtheilungen an die des Antiken anschlossen. *) An den Seiten jenes Thurms sind die Zimmer für den hier wohnenden Commandanten, auch ein anderes Gemach, ursprünglich für die Päpste, und mehrere Gefängnisse angebracht.

Diesen neuen Bau schmücken nach der Flufsseite und ihr gegenüber nach dem Felde hin zwei kleine anmuthige Loggien, jede von zwei Säulen getragen. In der letzten sieht man Stuckarbeiten von Raffaello di Monte Lupo und Malereien von Sermoneta. Der grofse Saal mit der Inschrift Pauls III, jetzt zur Wohnung des Commandanten gehörig, ist mit historischen und allegorischen Malereien theils von Pierin del Vaga ausgeführt, theils nach seinen Cartonen von den Schülern desselben Meisters. Bei weitem vorzüglicher aber sind die Arabesken in den Fensterhöhlungen dieses Saales, und in einer Reihe von Zimmern, die an den Hof stofsen, und von denen das erste durch eine Zwischenwand getheilt und überhaupt zu Grunde gerichtet ist. Ein Zimmer, bekannt als der Ort, wo der Cardinal Caraffa auf Pius IV Befehl hingerichtet wurde, an das mehrere Gemächer für Staatsgefangene stofsen, namentlich das, wo Cagliostro und der General der Jesuiten Ricci gesessen, ist mit einem sehr schönen Friese verziert, der mythologische Scenen darstellt, Spiele der Meeresgottheiten, von Pierin del Vaga, ein ganz unbekannt gebliebenes Kunstwerk. Unter Alexander VI malte hier auch Pinturicchio; es ist aber von ihm nichts mehr erhalten.

---

*) Noch deutlicher sieht man diese Uebereinstimmung in dem alten Holzschnitte aus einem Folianten de quatuor aetatibus mundi, der oben erwähnt ist, und vielleicht gleichzeitig mit Alexander VI, aber jünger als dessen Festungsbau ist. Hier sieht man ganz offenbar die drei Abtheilungen; über dem runden alten Thurme steht ein engerer viereckter Bau, und darüber wieder ein ähnlicher noch engerer, mit dem Engel auf der Spitze.

Paul III liefs für den Gipfel die kolossale Marmorstatue eines Engels von Raffaello di Monte Lupo arbeiten. Diesen ersetzte Benedict XIV durch einen kolossalen von Bronze nach dem vom Niederländer Verschaffelt verfertigten Modelle. Seine Stellung, wie er das Schwert in die Scheide steckt, spielt auf die oben erwähnte Sage von der Erscheinung Gregors des Grofsen an.

Seit langer Zeit dient das Castell Sant' Angelo — ein Name, den es nicht vor dem spätern Mittelalter erhalten zu haben scheint — zur Aufbewahrung von Staatsgefangenen. Es befindet sich darin auch ein Theil der in Rom beschäftigten Galeerensklaven. Als Festung hat es seine schönste Wehr mit den nicht wieder ersetzten hundert bronzenen Kanonen verloren, womit Urban VIII den Bau ausstattete. Murat nahm sie weg, und bei der Restauration hielt es Ferdinand VII für besser, sie zu behalten, als dem Papste, wie es wohl noch jetzt billig wäre, wieder zu geben.

Am Vorabende des Peterstages und am Abende dieses Festes selbst, aufserdem auch am Osterfeste, und in den neuesten Zeiten bisweilen bei Anwesenheit regierender Häupter, wird von der Engelsburg ein Feuerwerk abgebrannt, angeblich seit dem 16ten Jahrhundert. Die Lage und Umgebung, und die unter dem Namen der Girandola (Pfauenschwanz) berühmte Nachahmung eines vulcanischen Ausbruchs — durch gleichzeitiges Auffliegen von 4500 und bisweilen doppelt so vielen Raketen — womit dieses Schauspiel beginnt und endigt, geben ihm eine grofse Schönheit. Die Kosten desselben betragen gewöhnlich nur 500 Scudi.

Von dem durch Alexander VI angelegten, durch Urban VIII bedeckten Gang von der Burg nach dem Vatican, durch welchen Clemens VII sich beim Sturme Roms durch die Truppen des Carl von Bourbon rettete, haben wir schon oben geredet.

C. *Die Brücke von Sant' Angelo.*
(Pons Aelius.)

Die Anlage dieser Brücke entspricht ganz der Pracht und Dauerhaftigkeit des Mausoleums, zu welchem sie den

Zugang bildete. Sie hat im Laufe von siebzehn Jahrhunderten unzerstört bestanden; doch haben die durch die Zeit herbeigeführten Erneuerungen ihre Gestalt verändert und viel von ihrer ursprünglichen Pracht verwischt. Piranesi hat das grofse Verdienst, den alten Bau gründlich untersucht zu haben, und es ist nur zu bedauern, dafs er, wie bei dem Mausoleum, so auch hier, Anschauung und Vermuthung mit gleicher Bestimmtheit ausspricht und darstellt. *)

Der Flufs hat oberhalb der Brücke 339 Palm Breite; die Hadriansbrücke selbst ist 566 Palm lang bei 46¾ Breite. Der Bau besteht aus sieben Bogen, drei grofsen in der Mitte und zwei kleinern an jeder Seite. Von diesen sind die äufsersten an beiden Seiten unbrauchbar geworden. Der nach dem Marsfelde ist durch einen modernen Strebepfeiler ganz verdeckt, welcher auch, nach Piranesi's richtiger Vermuthung, die antiken Stufen birgt, die hier vom Flusse ans Gestade führten. Die beiden kleinern Bogen nach dem Mausoleum zu waren durch die Ausdehnung der Befestigungen unter Alexander VI gänzlich verbaut; Urban VIII gab sie, nach Donatus, dem Flufsbette wieder, wodurch die Gefahr der Ueberschwemmung bedeutend vermindert wurde. Man sieht jetzt den innern der beiden Bogen ziemlich frei; bei hohem Wasserstande wird er brauchbar. Der äufsere ist theils vermauert, theils mit Sand angefüllt. Da der Unterschied der Bodenhöhe an der Brücke, vom Marsfelde 9 Palm, nach der Burg zu aber 18 beträgt, so hat nach beiden Seiten das Pflaster der Brücke erhöht werden müssen.

Piranesi hat bemerkt, dafs man die sogenannte Abtreppung nur an den drei Flufsbogen bemerkte, eine Bauart, die erst seit Vespasian vorkommt, und für fester als die ältere gilt. An den vier kleinen Bogen hingegen stofsen die Keilsteine an die übrigen schräg an nach dem ältesten Style. Die Werksteine der Brücke nach Aufsen sind, wie jener gelehrte Baumeister bemerkt haben will, theils durch eiserne und metallene Stangen, theils durch eiserne Pflöcke verbunden. An den Pfeilern sind nur die beiden obern

*) Piranesi Antichità. T. IV. Tav. IV — VI. XI.

Reihen Quadern behauen, die untern immer vom Wasser bedeckten sind roh, woraus Piranesi schliefst, dafs überhaupt die Werksteine der Brücke an Ort und Stelle bearbeitet seyen. Ohne Zweifel war die Hadriansbrücke die geschmückteste und reichste ihrer Zeit. Münzen zeigen sie uns mit Statuen auf der Brustwehr verziert.

Von ihren Schicksalen in den Zeiten des Verfalls und des Mittelalters, in welchen sie den Namen Ponte di Castello erhielt, wissen wir nichts, als dafs sie bestand, und nach dem Eingange der vaticanischen, neben dem Ponte Molle, den einzigen Zugang zur Stadt bildete. Da, wo die vom Castell geführten Schenkelmauern an die Brücke stiefsen, waren grofse runde Thürme mit einem engen ehernen Thor (der porta aenea). Als Alexander VI die Befestigung herstellte und verstärkte, erbaute er hier ein wegen seiner Schönheit und Pracht, als das erste in Rom bewundertes, gröfseres Thor. Die Thürme blieben oder wurden hergestellt.

Bei der Brücke selbst wurden im 15ten Jahrhundert Buden (casupole) erwähnt, vielleicht Kaufläden, wie noch gegenwärtig die auf dem Ponte Vecchio zu Florenz. Nicolaus liefs sie wegnehmen, um den Weg über die Brücke zu erweitern. Die Veranlassung dazu war ein entsetzliches Unglück, welches sich im Jubeljahre 1450 ereignete. Als nämlich nach einer kirchlichen Feier in St. Peter eine ungeheure Volksmenge über diese Brücke strömte, entstand ein solches Gedräng, dafs gegen 200 Menschen das Leben verloren. *) Dagegen sollte die Brücke eine Bedeckung zum Schutze für Sonne und Regen nach Art einer Loggia erhalten. Leon Battista Alberti hatte dazu bereits die Zeichnung verfertigt, die Vasari besafs. Der Plan ward aber nicht ausgeführt. **)

Am Anfange der Brücke liefs Nicolaus zwei kostbare Kapellen von Marmor errichten, die dem h. Petrus und Paulus

---

*) Platina vit. Nicol. V. Nach Infessara geschah dieses Unglück den 19 December nach der Benediction des Papstes in der Peterskirche, und es kamen dabei mehr als 200 Menschen ums Leben.

**) Vasari Vita di Leon Battista Alberti T. III. p. 288.

geweiht waren, wahrscheinlich zu Seelenmessen für die Verunglückten bestimmt. Diese Kapellen standen bis zur Zeit Clemens VII, der sie niederreifsen liefs, weil sie bei der Belagerung der Engelsburg von den Truppen Carls V benutzt waren, um die Besatzung zu beunruhigen, und sich der Festung sehr nachtheilig erwiesen hatten. Diese Kapellen und die ganze damalige Gestalt der Brücke sah man auf einem erst in den letzten Jahren verschwundenen Gemälde, in der Kirche La Trinità de' Monti, auf welchem Leo X als Gregor der Grofse vorgestellt ist, dem der Engel auf dem Mausoleum Hadrians erscheint. Auch auf dem oben erwähnten alten Holzschnitte aus dem Ende des 15ten oder Anfang des 16ten Jahrhunderts sieht man die Kapellen. An ihrer Stelle wurden auf Befehl des Clemens VII die Statuen der Apostel Petrus und Paulus errichtet, die sich noch gegenwärtig hier befinden. Der h. Petrus ist ein Werk des bekannten Bildhauers Lorenzetto. Die Statue des Paulus, von Paolo Romano, einem Meister des 15ten Jahrhunderts, verfertigt, stand früher vor der Sixtinischen Kapelle. *) Sie ist ein sehr gutes Werk, und nach unserer Meinung hat Lorenzetto in der seinigen nicht nur, wie Vasari sagt, den Paolo Romano nicht übertroffen, sondern ist entschieden unter ihm geblieben. Man sieht in seiner Arbeit keineswegs die Schönheit und Anmuth, die man in seiner, vermuthlich nach der Idee und mit dem Beistande Raphaels ausgeführten Bildsäule des Jonas in der Kirche S. Maria del Popolo bewundert.

Bei Gelegenheit des feierlichen Einzugs Carls V in Rom, unter Paul III, im Jahre 1536, wurde diese Brücke mit vierzehn Statuen von Stuck geschmückt, welche Rafaello da Montelupo verfertigt hatte. **) Die Statuen, welche man jetzt auf der Balustrade der Brücke sieht, Engel, welche die Passionsinstrumente halten, sind aus der Zeit Clemens IX. Sie sind von Schülern des Bernini nach seinen Modellen verfertigt, mit Ausnahme des von ihm eigenhändig ausgeführten Engels

---

*) Vasari Vit. di Paolo Romano T. III. p. 340 und Vit. di Lorenzetto T. VI. p. 95.

**) Vasari Vit. di Raffaello da Montelupo T. VI. p. 85.

mit dem Kreuze, der immer das beste unter diesen seltsamen Werken seyn dürfte.

D. *Der Monte Mario.*

Zwei Heerstrafsen wurden über diese Brücke geführt, die neue Aurelische und die Triumphalstrafse, wie wir bereits in der Einleitung gesehen haben. Von der erstern ist dort hinlänglich geredet; die zweite werden wir nach beiden Richtungen verfolgen. Sie führt uns zuerst auf dem vor der Porta Angelica vorbeiziehenden Wege, der noch vor wenigen Jahren ungleich bedeutendere Spuren des alten Pflasters zeigte als jetzt, zu dem anmuthigen Hügel, welcher der Engelsburg gegenüber liegt. Nachdem wir diesen Hügel — den Monte Mario — betrachtet, werden wir, dem Zuge der Triumphatoren über das Marsfeld folgend, dem Capitol zueilen, mit dessen Beschreibung wir das dritte Buch der Betrachtung der alten Stadt zu beginnen haben.

Natürliche Beschaffenheit.

Wir haben im Anfange der Einleitung zu dem vaticanischen Gebiete den Zusammenhang dieser schönen und merkwürdigen Höhe angedeutet. Indem wir zu ihrer besondern Betrachtung übergehn, beginnen wir mit der Angabe der natürlichen Beschaffenheit, und freuen uns darüber, den Lesern folgenden Aufsatz unseres Freundes, des Herrn Prof. Friedrich Hoffmann, vorlegen zu können, der diese Gegend 1830 untersucht hat. *)

„Von den drei Formationen, welche in die Zusammensetzung der Oberfläche des römischen Bodens eingehn, nämlich der Meeresbildung, der vulcanischen und der Süfswasserbildung, erscheint die erste nirgends in den Umgebungen der Stadt mächtiger und vollkommner entwickelt, als am Monte Mario, dem steilen Uferrande des Tiberthales an seiner NW. Seite. Nirgends ferner sieht man so ausgedehnt und deutlich die für die Bildungsgeschichte dieser Gegend so einflufsreiche Thatsache erwiesen, dafs die

---

*) Eine vom Advocat Bergantelli angelegte Sammlung der merkwürdigen Fossilien dieses Hügels befindet sich in der Sapienza, wohin sie vom Advocaten Luigi Constantini geschenkt wurde.

Gesteine vulcanischer Entstehung den Boden des alten Meeres bedeckt haben, nachdem dieses bereits seine Niederschläge vollendet hatte, welche sich durch das ganze Küstenland von Italien mit so merkwürdiger Gleichförmigkeit ausbreiten. Ein Gang von der Porta Angelica auf der gewöhnlichen Strafse, die zur Villa Melini und von dort durch den Thalgrund an der Vigna Graziani vorüber nach der Kirche von St. Onofrio in campo führt, gibt uns hinlänglich befriedigenden Aufschlufs über die interessante Zusammensetzung dieses Hügels. Die Erscheinungen, welche hier nach einander in vollständiger Verbindung beobachtet werden können, sind folgende.

Sogleich, wo das Ansteigen des sanften Bergabhanges beginnt, sieht man einen feingeschlemmten zarten Thon von schmutzig gelbbrauner Farbe ausragen; mit sehr kleinen silberglänzenden Glimmerschüppchen gemengt, ist er trocken grobbröckelig, angefeuchtet dagegen in hohem Grade plastisch, und seine Eigenschaft, mit Säuren zu brausen, verräth einen innig und gleichförmig beigemengten Kalkgehalt. Es ist diefs, wie sehr leicht zu erkennen, genau derselbe Thon, welcher in den Ziegelthongruben des Valle d'Inferno vor der Porta Fabrica ansteht, und dessen Zusammenhang mit jenen hinter dem Vatican und der Peterskirche herum sich sehr deutlich verfolgen läfst. In ihm aufsteigend sieht man sehr bald eine etwa 2 Fufs starke Bank von feinkörnigem lockerm Sandsteine, gebildet aus feinen Quarzkörnern und Glimmerschüppchen. Sein Bindemittel ist derselbe Thon, welcher nächstdem, dafs er sein Liegendes bildet, auch sogleich wieder in früherer Reinheit als Decke wiederkehrt, und so noch eine kleine Strecke weit aufwärts ununterbrochen anhält. Die Lage dieser Sandsteinbank ist fast vollkommen wagerecht, oder neigt unter sehr sanftem Winkel gegen das Innere des Berges.

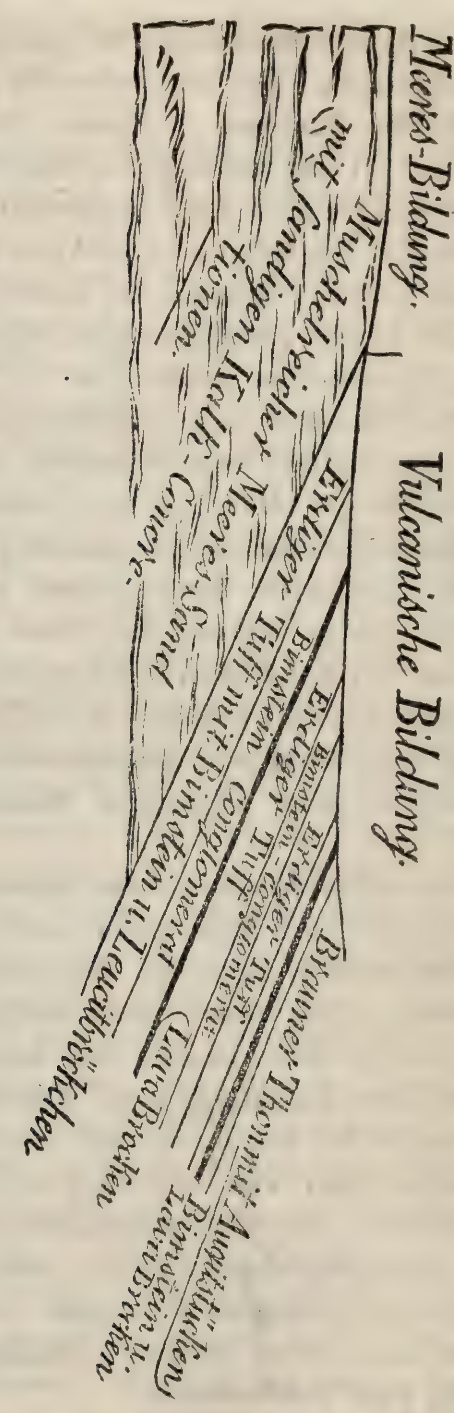
Etwa in halber Höhe des Abhanges erscheint auf der Thonmasse gleichförmig, wagerecht aufgelagert ein ausgezeichneter Meeressand von lichtgelbbrauner Farbe, lose aufgeschüttet aus Quarzkörnern, Glimmerschüppchen und kleinen Kalksteinstückchen gebildet, enthält er gleichförmig

beigemengt eine bei genauerer Ansicht unglaubliche Menge kleiner Muschelbröckchen und andere Bruchstücke von Schaalthieren des Meeres, welche sich nur selten so deutlich erhalten haben, daſs man im Stande ist, die Gattungen und Arten zu unterscheiden, welchen sie angehörten. Gröſstentheils sind es sehr zarte Pectiniten mit feiner Streifung, Cardium und Venus ähnliche Muscheln gewesen, welche hier begraben wurden; auch sieht man zuweilen noch sehr deutlich Bruchstücke der Röhren von gestreiften Dentalien; die einzigen aber, welche sich fast immer unbeschädigt erhalten haben, sind die sehr dicken und plump geformten Schaalen einer Austerart (ich glaube Ostrea Hippopus Brongn.), welche in groſser Menge frei umherliegen, oder sehr leicht von der umgebenden Masse sich loslösen lassen. Diese Sandmasse ist ungeschichtet; doch beweist nicht nur ihre wagerechte Auflagerungsfläche, daſs sie sich noch in ihrer ursprünglichen Lage befindet, sondern auch eine Menge wagerecht durchsetzender Streifen von heller und dunkler Farbe, welche wahrscheinlich die unmittelbar nach einander erfolgten Absätze bezeichnen. Hin und wieder erscheinen bald in dem Sande Concretionen von demselben Gemenge, welche durch den zwischen die losen Körner eingesinterten Kalkgehalt verkittet und in feste Massen umgewandelt worden. Sie sind meist von sehr unregelmäſsiger, meist löchriger und stumpfgezackter Form, aber doch immer nach einer Hauptlängenrichtung ausgedehnt und platt gedrückt, so daſs ihre Hauptflächen immer parallel mit der Absatzebene des Sandes liegen. Das Hervorragen dieser härtern Stücke an den Wänden, welche durch die Witterung und von dem herabflieſsenden Regenwasser angegriffen worden, gibt diesen, schon aus einiger Entfernung gesehn, ein auffallend wagerecht gestreiftes Ansehn, und vermehrt noch den Eindruck, welchen die eben angeführten kleinen Variationen der Farbe machen, um zu beweisen, daſs wagerechte Schichtung in dieser, wie in den meisten Tertiärbildungen, vorwaltet.

Höher hinauf, an dem Abhange des Berges, wiederholen sich nun eine ansehnliche Strecke weit immer im

Wesentlichen dieselben Erscheinungen mit geringern und mehr zufälligen Veränderungen. Der muschelreiche gelbe Meeressand wird durch die Zunahme gröfserer Muschelbrocken, Austerschalen u. s. w. oft eine wahre grobe Muschelbreccie, und führt dann zuweilen auch wohl wagerechte Streifen bis nufsgrofser Geschiebe von hellgrauem dichtem Apenninenkalkstein. Stellenweise dagegen ist dieser Sand äufserst rein und von sehr feinem gleichförmigem Korn, ganz dem Flugsande der gegenwärtigen Küsten ähnlich; dann wieder enthält er einzelne Streifen und längliche platt gedrückte Stücke (Nieren oder Gallen) von demselben plastischen Thone, welchen wir als seine Unterlage sahen, und dessen allgemeine Gleichzeitigkeit mit der Sandbildung bereits durch die unten in ihm beobachtete Sandsteinbank erwiesen wird. An andern Stellen wieder nehmen die früher beschriebenen Concretionen so überhand und rücken so nahe an einander, dafs die ganze Masse fast ein Wechsel von zahllosen wagerechten sandigen Kalksteinen und von Sandlagern zu seyn scheint, und was dergleichen sehr erklärliche Mannichfaltigkeiten mehr sind.

Solch eine der zuletzt beschriebenen Gesteinsmassen endlich ist es, auf welcher sich unmittelbar, bald nachdem man an der Villa Melini vorübergegangen, die vulcanische Decke des Berges einstellt. Die unmittelbare Auflagerung dieser letztern Bildung auf die erste ist hier sehr deutlich, und was gewifs einer besondern Beachtung werth scheint, sie ist ungleichförmig, wie in der Regel, wo sich zwei Formationen verschiedenen Alters oder von verschiedener Grundursache der Bildung berühren. Die wagerechten Schichten des Meeressandes sind hier schräg abgeschnitten, und, der dadurch entstandenen schwach geneigten Oberfläche parallel, haben die Schichten der vulcanischen Bildung sich abgelagert. Folgende Skizze mag diefs versinnlichen.



Ein deutlicher Beweis, daſs der Absatz beider Bildungen nicht unmittelbar nach einander folgte, sondern daſs zwischen beiden einige Zeit verfloſs, in welcher ein Theil der vom Meere gebildeten Oberfläche wieder zerstört und weggeführt werden konnte.

Die Gesteinsabänderungen, welche die vulcanische Decke bilden, bestehn vorwaltend aus einem braungrauen grob-erdigen Tuf (tufa terroso), welcher einzelne Bröckchen von sehr zersetztem Bimsstein und sehr viele Flecken von schneeweifsem ganz mehlig gewordenem Leucit führt. In diesem sieht man nach einander wenigstens drei etwa 4 — 6 Zoll starke Bänke von graulichweifsen kleinkörnigen Bimsstein-Conglomeraten, deren Brocken meist von Haselnufsgröfse, und wenn gleich noch sehr kenntlich, doch immer schon sehr von der Zerstörung ergriffen worden. Endlich noch sind in dieser Tufmasse, so wie auch einmal in den Bimsstein-Conglomeraten, schwarze Streifen sehr ausgezeichnet, welche von stumpfeckigen Bruchstücken einer fein porösen, dunkelschwarzen leucitreichen Lava gebildet werden. Alle diese Streifen sind einander parallel, und lassen dadurch eine ausgezeichnete Schichtung hervortreten, welche, gleich der Auflagerungsebene, von SW. nach NO. streicht, und unter einem Winkel von 10 — 12° gegen NW. neigt. Die Oberfläche dieser vulcanischen Decke endlich, welche im Ganzen etwa 30 Fufs Mächtigkeit besitzen mag, bildet ein dunkelbrauner groberdiger Thon, welcher sich bei genauerer Untersuchung mit kleinen Augitbröckchen und mit den Resten zersetzter Leucite erfüllt zeigt.

Jenseits der wagerechten Oberfläche des Berges, bei der Vigna Graziani herabsteigend in den flachen Thalgrund, welcher von dort gegen W. fortsetzt, sieht man sogleich unter der Tufdecke die Meeresbildung sehr ausgezeichnet wieder hervortreten. Der gelbe Meeressand enthält hier dieselben Kalkconcretionen und plastischen Thongallen; er ist ebenfalls deutlich wagerecht geschichtet und ist sehr reich an Muschelbrocken; doch mangeln hier die auf der andern Seite so häufigen Austerschalen. Merkwürdig sind hier in diesem Sande plattgedrückte, bisweilen kopfgrofse Kugeln einer schneeweifsen Masse, welche ein ausnehmend reiner kohlensaurer Kalk bildet, der bei leichter Berührung in ein ungemein feines Pulver zerfällt, das uns auffallend an den Aluminit oder an die reinern Caolin-Massen erinnert, welche sich zuweilen in den Schichten des aufgeschwemmten Landes in der nord-

deutschen Ebene finden. Bis auf den plastischen Thon scheint endlich dieser Thalgrund nicht einzuschneiden, jenseits desselben aber kehrt bei St. Onofrio dieselbe vulcanische Decke wieder, welche sich von dort gegen W. und N. gleichförmig weit in die Ebene der Campagna ausbreitet."

Name und Geschichte.

Der alte römische Name dieses schönen Hügels, der für das mittlere und neue Rom bei mehrern Kriegszügen so bedeutungsvoll geworden, und den Fremden des Nordens, welche, wie einst die Triumphatoren und jetzt die Pilger, über ihn ihren Einzug halten sollten, durch seine schöne Aussicht auf die Stadt so unvergefslich bleibt, würde uns ganz unbekannt seyn, wenn nicht eine im Jahre 1554 bei seinem Aufgange gefundene Inschrift des dritten Jahrhunderts uns entdeckt hätte, dafs er Clivus Cinnae geheifsen. *) Wir müssen uns über Ursprung und Alter dieses Namens jeder Vermuthung enthalten, da es an allen andern Nachrichten fehlt. Dafs er auch mit unter dem Namen des Janiculus begriffen würde, haben wir schon in der Einleitung gesagt.

Unter welcher Bezeichnung es aber auch gewesen, so war dieser Hügel gewifs bei den Römern wegen seiner Lage zu allen Zeiten beliebt, und mit Gartenanlagen, Vignen und Landhäusern bedeckt; ja es ist uns sogar die Beschreibung der Aussicht erhalten, die man im kaiserlichen Rom von dort genofs. Ein Julius Martialis, wahrscheinlich Verwandter des Dichters, besafs hier ein kleines Landgut, dessen anmuthige Lage Martial in einigen Zeilen besingt, die wir unsern Lesern in Uebersetzung und Urtext vorlegen. Die Zeit hat den zierlichen Versen des römischen Dichters einen gröfsern Reiz und eine tiefere Bedeutung verliehen, als sie an sich haben. Nachdem siebzehn Jahrhunderte über die Stadt hinweggezogen, ist von

*) In der Vigna Macarani nach Pighius bei Gruter p. 1081, 1. Monumentum quot est via triumphale inter miliarium secundum et tertium euntibus ab urbe parte laeva in clivo Cinnae et est in agro Aureli Primiani fictoris Pontificum . . . Diese Urkunde über Abtretung eines Grabmals an der Triumphalstrafse ist aus dem Consulat des Gallus und Volusianus (1005 der Stadt).

von dem Beschriebenen, aufser den unvergänglichen Denkmälern der ewigen Natur, nichts als das Bild des sorglosen Lebens der Kärrner übrig geblieben. Das blühende Gefilde um Rom ist verödet; die Haine sind verschwunden, die Tempel und Paläste der Stadt bilden den Schutt, auf dem die neue Roma sich erhoben; das muntere Leben auf und an dem Flusse, welcher der Weltstadt Nahrung und Schätze zuführte, ist verstummt; aber das Bild des Kärrners pafst noch eben so gut. Er schläft nur desto besser. Die Verse lauten also: *)

An Janiculus langer Höhe lagert
Sich des Julius Martialis Gütchen,
Klein, doch lieblicher als der Hesperiden Gärten.

---

*) Epigr. IV, 74.

1 Juli jugera pauca Martialis
Hortis Hesperidum beatiora
Longo Janiculi jugo recumbunt.
Lati collibus imminent recessus,
5 Et planus modico tumore vertex
Coelo perfruitur sereniore,
Et curvas nebula tegente valles
Solus luce nitet peculiari.
Puris leniter admoventur astris
10 Celsae culmina delicata villae.
Hinc septem dominos videre montes
Et totam licet aestimare Romam,
Albanos quoque, Tusculosque colles
Et quodcumque jacet sub urbe frigus:
15 Fidenas veteres, brevesque Rubras,
Et quod virgineo cruore gaudet
Annae pomiferum nemus Perennae.
Illic Flaminiae Salariaeque
Gestator patet, essedo tacente,
20 Ne blando rota sit molesta somno,
Quem nec rumpere nauticum celeusma,
Nec clamor valet helciariorum,
Quum sit tam prope Mulvius, sacrumque
Lapsae per Tiberim volent carinae.

Bei der Uebersetzung des 16ten Verses mufs man eine uns sonst unbekannte Sage annehmen. An die Aqua virgo zu denken ist unlateinisch, und alle übrigen Erklärungen sind ganz unstatthaft.

Weite Ebenen ziehn sich hin auf Hügeln,
Und mit mäſsigem Schwellen hebt der Gipfel
Sich empor zu des reinen Himmels Lüften,
Freundlich glänzend allein, in hellerm Lichte,
Wenn der Nebel die krummen Thäler decket.
Einer stattlichen Villa hohe Giebel
Streben sanft zu den klaren Sternen aufwärts.
Von hier magst du die sieben Herrscherhügel
Ueberschaun und die ganze Roma schätzen,
Dazu Tusculums Hügel, Alba's Höhen,
Und was Kühles sich um die Stadt gelagert.
Dort das alte Fidenä, Rubra's Kleinheit,
Und der Anna Perenna Hain voll Früchte,
Der sich rühmet der Jungfrau Blut zu bergen.
Auf Flaminius Straſse zieht der Kärrner,
Auf Salarischer auch, in stillem Wagen,
Daſs nicht hindre das Rad den süſsen Schlummer,
Den nicht störet der Rudrer laute Losung,
Nicht am Ufer das Schrei'n der Schiffezieher,
Nah der Mulvischen Brücke, und wo viele
Kiele gleiten hinab den heil'gen Tiber.

Der Dichter schildert offenbar einen allmählich zu einer breiten Kuppe sich erhebenden Hügel der Kette des Janiculus, unweit von Ponte Molle, und dieſs kann kein anderer seyn, als unser Hügel, und die Villa, die er beschreibt, haben wir uns am natürlichsten an der Stelle der Villa Melini, oder einer tiefen, mehr am Abhange gelegenen, wie Villa Madama, zu denken. Von hier genieſst man dieselbe Aussicht, welche den Dichter von der Höhe des Landhauses seines Freundes erfreute. Er nennt zuerst die Stadt, dann das hinter ihr erscheinende Albanergebirge und die übrigen nördlicher gelegenen Bergketten. Hierauf schildert er die nähere Aussicht; Fidenä nahe beim fünften Meilensteine der Salarischen Straſse (jetzt Serpentara), und ihm gegenüber, auf der andern Seite der Tiber, der kleine Flecken Rubra, eine Station der Flaminischen Straſse, 8 Millien von Rom, unweit von Prima Porta, wie auf der andern Seite von Fidenä den Hain der Frühlingsgöttin Perenna, der wahrscheinlich unweit vom heiligen Berge und dem Zusammenflusse der Tiber und des Anio lag.

Im Mittelalter heiſst dieser Hügel Monte Malo. So wird er schon in der Chronik des Mönchs Benedictus vom Jahre

1000 genannt, der eine Kirche des h. Clemens auf ihm anführt. So bezeichnet ihn auch Dante (Paradiso XV, 109), und so die Schriftsteller des funfzehnten und zum Theil des sechzehnten Jahrhunderts. Platina im Leben Paschalis II nennt ihn Monte Gaudio, Monte Malo und Monte Aureo, welche letztere Benennung wohl eine Verwechslung mit dem Janiculus (Montorio) seyn könnte. Der neue Name ist eine falsche Gelehrsamkeit, um die Bezeichnung des Mittelalters — die bei Bergen fast nie auf classischen Namen ruht — auf einen alten römischen zurückzuführen, vielleicht auch um ihn mit dem alten Namen Clivus Cinnae in eine historische Verbindung zu bringen, die das Andenken von Marius und Cinna hier vereinigte. Am ersten gab wohl dazu die Veranlassung, dafs Mario Melini unter Sixtus IV hier eine berühmte Villa besafs, vielleicht die älteste bekannte in und bei Rom, dieselbe, welche noch jetzt von seiner Familie den Namen führt.

Beschreibung.

Wenn man den Berg auf dem Wege von Porta Angelica besteigt, so erhebt sich zur Linken die Kirche S. Maria del Rosario, bei der sich ehemals ein Dominicanerkloster befand. Sie ist gegenwärtig die Pfarrkirche der Bewohner dieser Umgegend von Rom. Bald darauf folgt, an demselben Wege rechts, die kleine Kirche, oder vielmehr Kapelle, S. Croce di Monte Mario, welche Pietro Melini im Jahre 1470 erbaute. Dann gelangt man zur Villa Melini, die, auf dem Gipfel des Berges liegend, die weiteste Aussicht gewährt, übrigens aber nichts Merkwürdiges enthält.

Villa Madama.

Weiter gegen Ponte Molle liegt am Abhange des Berges die Villa Madama; sie wurde vom Cardinal Julius von Medici, nachmaliger Papst Clemens VII, unter Leitung des Giulio Romano angelegt, der zugleich mit Johann von Udine das Gartenhaus mit Malereien und Stuccaturen schmückte. *) Der Cardinal Pompeo Colonna, wie Paul Jovius in der Lebensbeschreibung desselben berichtet, liefs sie darauf, um Rache für die Verbrennung seiner Burgen im Kirchenstaate an Clemens VII zu nehmen, während diesen

*) Vasari V. di Giulio Romano. T. VII. p. 200, und V. di Giov. da Udine. T. IX. p. 34.

die kaiserlichen Kriegsvölker in der Engelsburg belagerten, in Brand stecken. Doch scheint das Gartenhaus bei dieser Zerstörung ziemlich unversehrt geblieben, und der übrige Schaden nachmals wieder hergestellt worden zu seyn; denn aus den Nachrichten des Vasari von dieser Villa läfst sich schliefsen, dafs sie sich zur Zeit dieses Schriftstellers in sehr gutem Zustande befand. Nach Einziehung der Güter der Medici in Rom von Paul III *) kam sie in den Besitz des Capitels von S. Eustachio. Von diesem kaufte sie Margareta, natürliche Tochter Carls V und Gemahlin des Herzogs von Parma, Ottavio Farnese, von der sie noch gegenwärtig den Namen Villa Madama führt. Die Herzoge von Parma besafsen sie darauf, bis dieselbe, nach dem Aussterben der Farnesischen Familie im Jahre 1731, mit der gesammten Erbschaft dieses Hauses die neapolitanische Regierung erhielt, die sie noch gegenwärtig besitzt. Diese läfst sie verpachten, und betrachtet sie, unbekümmert um die Erhaltung ihrer Schönheiten, nur als ein der Zinsen wegen nutzbares Grundstück. Sie befindet sich daher in einem für Freunde der Kunst höchst traurigen Zustande. Die schönen Anlagen, welche mehrere Gärten, Wälder und Springbrunnen in sich begriffen, sind bis auf wenige Spuren verschwunden. Das Gartenhaus, das vorzüglichste Werk der Baukunst des Giulio Romano in Rom, scheint seinem Untergange mit schnellen Schritten entgegenzugehen; und die mit schönen Malereien geschmückten Zimmer desselben sind jetzt verfallene Rumpelkammern, die dem Vignarol zur Wohnung dienen.

Wir gehen nun zur Betrachtung dieses Hauses über, welches auch in seinen Ruinen noch bedeutende Aufmerksamkeit verdient. Vor dem Eingange ist ein halbzirklichtes Gebäude, welches aus einer einfachen Mauer von Backsteinen mit Fenstern besteht, zwischen denen sich jonische Säulen erheben. Nach Vasari fand man es so ausgezeichnet, dafs dem Raphael die Erfindung desselben zugeschrieben ward. Nach unserer Meinung hingegen zeigt es einen weit minder schönen Styl der Baukunst als die Façade des Gartenhauses gegen die durch

---

*) Siehe hierüber Varchi, Storia Fiorentina lib. 16.

Substructionen erhöhte Terrasse. Sie ist mit jonischen Pilastern und einem Gebälke von derselben Ordnung geschmückt. Die vom Beschauer rechts durch drei Arkaden gebildete Halle ist mit Frescomalereien und Stuccaturen verziert, die an den Deckengewölben noch meistens wohl erhalten sind. Sie bestehen aus Arabesken und kleinen Bildern und Reliefs mythologischer Gegenstände. In den Stuccaturen und gemalten Arabesken hat Johann von Udine hier nicht die Schönheit wie in Raphaels Loggien gezeigt. In der Lunette über der Thür, am Ende der Halle, sieht man das von Vasari angeführte Gemälde des Giulio Romano, welches den Polyphem in kolossaler Gröſse vorstellt. Es ist so verdorben, daſs man wenig mehr davon erkennt. In den Nischen, wo nach Vasari früher antike Bildsäulen standen, befinden sich jetzt meistens verstümmelte moderne von Stuck, mythologische Personen vorstellend.

In den beiden ersten Zimmern, zu denen man durch die gedachte Thür gelangt, befinden sich, unter der Decke, gemalte Friese mit Arabesken und Laubwerk. Bedeutender sind die Deckengemälde des dritten und gröſsern Zimmers. Sie stellen dar: Opfer, Figuren von Priestern und Priesterinnen, Thiere, das mediceische Sinnbild der Glaskugel, und bei dem Wappen der Medici, in der Mitte der Decke, Apollo und Luna auf Wagen, diese von zwei Stieren, jener von vier Pferden gezogen. In dem unter der Decke herumlaufenden Friese sind auf blauem Grunde gemalte Blumen- und Frucht-Gewinde, mit Candelabern, Victorien und Amoren.

Zu der erwähnten Terrasse führte ehemals eine Wendeltreppe empor, die im vorigen Jahrhunderte zerstört ward. Man sieht daselbst noch einen ehemaligen Brunnen von der Erfindung des Johann von Udine. Ein Elephant, von weiſsem Marmor, aus dessen Rüssel sich das Wasser dieses Brunnens ergoſs, steht in einer Nische, in welcher, wie Vasari sagt, der Künstler einen zu seiner Zeit in den Ruinen der Kaiserpaläste entdeckten Tempel des Neptun nachahmte. *) Ihre

*) Dieser Neptunstempel ist vermuthlich die mit Muscheln und andern Seeproducten geschmückte Aedicula, die im Jahre 1526 hinter der am Fuſse des Palatins liegenden Kirche S. Anastasia ausgegraben ward. (S. Crescimbeni Storia di S. Anastasia p. 8.)

von Vasari so gepriesenen Stuccaturzierrathen, in denen Muscheln und Seethiere gebildet waren, sind sämmtlich zu Grunde gegangen.

Die Aussicht ist von diesem Punkte minder ausgedehnt, aber malerischer als von der Villa Melini, von der die Gegenstände schon etwas in Vogelperspective erscheinen.

Im Thale bei dem Monte Mario, gegen Ponte Molle, ward im Jahre 1500 eine zerstörte Kirche mit drei Schiffen und sehr alten Malereien entdeckt. Man glaubte, sie sey an demselben Orte erbaut worden, wo dem Kaiser Constantin das Kreuz am Himmel erschien.

A n h a n g.

Die Triumphalstrafse, der Zug der Triumphatoren in die Stadt und über die heilige Strafse zum Capitol.

Wir haben bereits im ersten Theile, bei Betrachtung der Servischen Befestigung, den Grundsatz festgesellt, dafs selbst noch in den ersten Kaiserzeiten von keiner Triumphalbrücke, und eben so wenig von einer Via Triumphalis auf dem Marsfelde die Rede ist. *) Da die Triumphalbrücke vor Hadrian da war, der sie wahrscheinlich, als durch seinen Bau unnütz geworden, abtragen liefs, so müssen wir ihre Anlage allerdings in eine der vorhergehenden Regierungen setzen. Allein es mufs dabei festgehalten werden, dafs ihr keineswegs im Marsfelde eine Triumphalstrafse entsprach; der Name der hier in den Aurelianischen Mauern erbauten Porta Aurelia deutet auf eine ihr entsprechende Via Aurelia. Auch nach der Anlage der Strafse über den Monte Mario, die in drei Inschriften, aus den Zeiten der Antonine und später, **) Triumphalstrafse heifst, finden wir die Triumphatoren auf der Flaminischen

*) Erster Band. S. 631 ff.

**) Gruter CCCCLVII, 6. CCCCLXV, 5. MLXXXI, 1. In den beiden ersten, deren eine aus Antoninus Pius Zeit, die andere später scheint, kommt das Amt eines Curators der drei Strafsen der beiden Aurelischen, der Cornelia und der Triumphalis, vereinigt vor. Die dritte ist die oben beim Monte Mario angeführte aus dem 3ten Jahrhundert unserer Zeitrechnung.

Heerstrafse das Marsfeld durchziehn, auf und an welcher auch Triumphbogen den Zug der Kaiser bezeichnen.

Der Triumphzug ward im Marsfelde geordnet; allein er begann eigentlich erst unmittelbar vor dem Triumphalthore. Diefs scheint die Erzählung des Josephus von dem berühmten Triumphe des Titus und Vespasianus nach der Eroberung Jerusalems unwidersprechlich zu beweisen. *) Die beiden Imperatoren brachten die Nacht auf dem Marsfelde nahe beim Isistempel zu; die Unterfeldherrn ordneten unterdessen in nächtlicher Weile das siegreiche Heer in Rotten und Schaaren. Bei Tagesanbruch erschienen die Herrscher, im festlichen Schmucke, mit Lorbeern bekränzt, und begaben sich zu den Säulengängen der Octavia, wo der Senat und die Magistratspersonen sie empfingen. Das Heer rief den Siegern Jubel und Heil zu, Vespasian aber erhob sich von dem curulischen Sessel, verhüllte sein Haupt und betete zu den Göttern; dann lud er die Soldaten zu dem bereiteten Mahle ein und entliefs sie. „Er selbst aber ging zurück zu dem Thore, welches den Namen von den Triumphzügen trägt, die immer durch dasselbe geführt werden. Hier nahmen sie ein Frühstück ein, bekleideten sich mit dem Triumphatorengewande (Purpur mit Gold), opferten vor den am Thore aufgestellten Götterbildern und hielten den Triumphzug, indem sie ihn durch die Schauplätze führten, damit das Volk desto leichter ihn sehen könne.“

Wir kennen also von dem eigentlichen Triumphzuge den Anfangs- und Endpunkt: das Triumphalthor am Circus, ** und die Via sacra, die zum Capitol zog. Erst neuere Schriftsteller haben diesen Weg der Triumphatoren in der Stadt die Via triumphalis genannt; ein Name, der dem classischen Alterthume durchaus fremd ist. Dessen ungeachtet ist nicht zu zweifeln, dafs dieser Zug seinen durch Sitte vorgeschriebenen Weg hatte. Wir finden zwischen jenen Punkten namentlich das Velabrum aufgeführt, als bei welchem Cäsar vorbeifuhr; bei derselben Gelegenheit wird auch der Her-

cules

*) De bello Judaico VII, 4.

**) Erster Band a. a. O.

culestempel erwähnt, der nahe dabei im Forum Boarium stand.

Wenn es nun nach dem im ersten Bande Gesagten feststeht, dafs die Triumphatoren durch das Triumphalthor zugleich in die Stadt und den Circus eintraten, so müssen wir annehmen, dafs sie den ganzen Circus durchzogen, und innerhalb der Stadt, am Triumphalthore vorbei, die rechts liegenden Plätze des Velabrums und des Forum Boarium durchschnitten, so dafs sie fast einen Kreis beschrieben, und dann wieder längs dem Circus, auf der Strafse zwischen dem Palatin und Aventin (in der Richtung der Via de' Cerchi, aber dem Palatin näher) hinfuhren, dann links umbogen und zwischen Palatin und Cälius (bei San Gregorio vorbei) sich nach dem Constantinsbogen hinwandten, jenseits dessen sie in die von der Seite des Colosseums herkommende Via sacra eintraten.

Diese Via sacra führte sie über den Fufs des palatinischen Hügels ins Forum, und am Severusbogen in den capitolinischen Steig (clivus capitolinus), der zum Tempel des Jupiter — dem Capitol der Alten — emporstieg. Indem wir hinsichtlich der Via sacra vorläufig auf das im ersten Bande Gesagte verweisen, *) behalten wir das Nähere über den Gang dieses Zugs, und namentlich über den Lauf der heiligen Strafse der Untersuchung des Capitols und Forums vor.

Mit dieser werden wir den dritten Band der Beschreibung Roms beginnen, nachdem wir vorher in der zweiten Abtheilung des gegenwärtigen Bandes die reichen vaticanischen Sammlungen vollständig werden betrachtet haben.

---

*) S. 692 ff.

Druckfehler.

Seite 6. Zeile 3 Pirenesi, lies: Piranesi.
— 12. — 25 Perters-, lies: Peters-.
— 14. — 9 herbeischaffen liefs, lies: hatte herbeischaffen lassen.
— 14. — 21 vo, lies: von.
— 20. — 9 Acroas, lies: Acrons.
— 24. — 20 in victus, lies: invictus.
— 25. — 17 desselben, lies: dasselbe.
— 25. — 29 Portuensis, lies: Septimia.
— 31. — 13 welche, lies: welcher.
— 34. — 14 neun, lies, neuen.
— 45. — 11 seinem, lies: sein.
— 45. — 5 (von unten) ein Colon nach niedergerissen.
— 45. — 4 (von unten) Justino, lies: Justina.
— 46. — 12 Rom, ist zu streichen.
— 61. — 18 Constantius, lies: Constantins.
— 61. — 31 Cancellini, lies: Cancellieri.
— 63. — 36 d e m, lies: dem.
— 67. — 23 der, lies: den.
— 81. — 21 diese, lies: dieser.
— 89. — 1 hing, lies: hängte.
— 94. — 22 Praetoris, lies: Praetorio.
— 105. — 6 1820, lies, 1020.
— 106. — 24 Papstes, ist zu streichen.
— 107. — 6 Todenmessen, lies: Todtenmessen.
— 115. — 5 sich, ist auszustreichen.
— 120. — 33 des, lies: der.
— 137. — 6 denselben, lies: demselben.
— 142. — 16 nach e r ein Comma.
— 149. — 37 ist, lies: wäre.
— 158 in der letzten Zeile der Note: goldenen, lies: metallenen.
— 159. — 22 der, lies: die.
— 160. — 7 in der Note*): wemit, lies: womit.
— 165. — 1 sagite partes adverse, mufs heifsen: fugite partes adversae.
— 165. — 5 defendat, lies: defendit.
— 170. — 38 ihren, lies: ihre.
— 173. — 16 Antonins, lies: Antonius.
— 181. — 11 geschmackvoll, lies: geschmacklos.
— 185. — 35 Heinrich VI, lies: Heinrich IV.
— 187. — 15 des Hieronymus, lies: des heiligen H.
— 191. — 1 Farnesi, lies: Farnese.
— 193. — 19 Crambelli, lies: Ciampelli.
— 194. — 5 in der Note, Palestri, lies: Palestrina.
— 195. — 9 bagia, lies: bugia.
— 199. — 18 Urvales, lies: Arvales.
— 211. — 27 D, lies: C.
— 214. — 1 E, lies: D.
— 215. — 32 F, lies: E.
— 218. — 6 G, lies: F.
— 220. — 28 dem, lies: das.
— 221. — 1 I, lies: H.
— 230. — 21 Vaticano, lies: Vaticanum.

S. 234. Z. 19 Commaroa, lies: Commarca.
— 237. — 2 (von unten) ober, lies: über.
— 238. — 5 (von unten) Palme, lies: Palm.
— 239. — 25 vordienen, lies: verdienen.
— 239. — 32 sandter, lies: sandten.
— 240. — 2 worden, lies: wurden.
— 240. — 35 Eparchats, lies: Exarchats.
— 243. — 21 das Comma nach Paris ist zu streichen.
— 246. — 2 (von unten) Faltenhanges, lies: Faltenganges.
— 248. — 23 st, lies: ist.
— 248. — 25 s, lies: aus.
— 250. — 1 stürzten, lies, stürzen.
— 250. — 3 hoher priesterlicher, lies: hoherpriesterlicher.
— 252. — 29, 30, 31 die Punkte hinter Salomon, templum und dispar sind zu streichen.
— 254. — 22 dem Verluste, lies: der Verlust.
— 256. — 15 das Comma hinter Gemälde ist zu streichen.
— 257. — 2 (von unten) nach verhindert ein Punkt.
— 261. — 2 in der Note **), durch den, lies: hinter dem.
— 268. — 20 ins, lies: im.
— 273 letzte Zeile in der Note ist der Accent über dem e zu streichen.
— 275. — 11 (von unten) betrachtet, lies: beachtet.
— 281 letzte Zeile in der Note: feuergluthen, lies: Feuergluthen.
— 282. — 24 in der Note: als, lies: dafs.
— 286. — 2 (von unten) in der Note: pia, lies: stia.
— 292. — 7 in der Note ist das è nach Giudica zu tilgen.
— 295. — 3 in der Note: Rosello, lies: Antonio Rosello.
— 297. — 10 in der Note lies: Cardinal an.
— 299. — 5 Hühnern, lies: Hähnen.
— 303. — 11 in der Note: distratte, lies: distrutte.
— 304. — 5 in der Note: Mémoire, lies: Memorie.
— 305. — 5 Neueren, lies: Späteren.
— 308. — 6 in der Note: Vincenza, lies: Vincenzo.
— 316. — 2 (von unten) Parin, lies: Paris.
— 317 letzte Zeile in der Note: wurde, lies: wurden.
— 318. — 1 in der Note: chi, lies: che.
— 318. — 7 in der Note: ein sind ist zu streichen.
— 320. — 7 (von unten) Chiaruscuro, lies: Chiaroscuro.
— 323. — 3 in der Note: Amore, lies: Amoren.
— 329. — 7 ins, lies: im.
— 330. — 1 zu, lies: am.
— 331 in der Note *): Cavalerie, lies: Cavaliere.
— 333. — 8 man Horaz, lies: man den Horaz.
— 335. — 9 einen, lies: seinen.
— 338. — 2 erlärt, lies: erklärt.
— 340. — 21 por, lies: poi.
— 341. — 10 charakterisirt, lies: charakterisirte.
— 353. — 23 nach von ist den einzuschalten.
— 355. — 10 der, lies: den.
— 363. — 4 in der Note: avvesta, lies: arresta.
— 370. — 9 (von unten) Costume, lies: Costum.
— 372. — 12 Laba, lies: Lava.
— 373. — 2 Costume, lies: Costum.
— 376. — 3 in der Note *) ist das zweite es zu streichen.
— 379. — 12 ist nach Paris das Comma zu streichen.
— 382. — 9 (von unten) erfolgte, lies: erfolgt.

Nachträgliche Berichtigungen zum ersten Bande.

S. 205. Zeile 9 (von unten) Procops 12, lies: Procops 11.
— 207. — 15 Wir haben hier nirgends gleichbedeutende Namen.

Anmerkung. Nämlich die einzige Ausnahme würde seyn 1 und 12, Trajana und Ciminia, welche beide nur Trajans eilfter entsprechen können. Aber steckt nicht vielleicht in Trajana die jedenfalls fehlende Jovia? Uebrigens hat nur bewiesen werden sollen, wie viel schlechter noch der Epilog Victors sey, als der schon schlechte Epilog des Curiosum, der, wie oben (S. 176) im Allgemeinen bemerkt ist, gar nicht mit dem Curiosum selbst stimmt und voll Ungenauigkeiten ist.

Seite 653. Zeile 12 und 29: rechten, lies: linken.

BESCHREIBUNG

der

STADT ROM

von

Ernst Platner, Carl Bunsen,
Eduard Gerhard und Wilhelm Röstell.

Mit Beiträgen von B. G. Niebuhr und einer geognostischen Abhandlung von F. Hoffmann. Erläutert durch Pläne, Aufrisse und Ansichten von den Architekten Knapp und Stier, und begleitet von einem besondern Urkunden- und Inschriftenbuch von Eduard Gerhard und Emiliano Sarti.

ZWEITER BAND.

Das vaticanische Gebiet und die vaticanischen Sammlungen.

Zweite Abtheilung oder der Beschreibung zweites Buch.

Mit einem Bilderhefte,

enthaltend:

Kupferstiche und Lithographien,

welche theils zum ersten, theils zum zweiten Bande gehören.

Stuttgart und Tübingen,
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1834.

Vorrede.

Das zweite Buch der Beschreibung der Merkwürdigkeiten Roms nach den einzelnen Stadtgebieten ist ausschliefslich den vaticanischen Sammlungen gewidmet. Dieser Umfang wird den Kundigen nicht auffallen. Wenn die Darlegung der übrigen Sehenswürdigkeiten des vaticanischen Gebietes fast eben so viel Raum erheischt, als die der entsprechenden Gegenstände in den anderen Bezirken, so bieten die vaticanischen Sammlungen entschieden einen gröfseren Reichthum dar, als die übrigen Museen und Gallerien der Stadt zusammengenommen.

Es ist schwer zu sagen, ob es hierbei leichter sei, eine gewissenhafte Vollständigkeit durchzuführen, als, mit dieser, die für den Gebrauch und die Bequemlichkeit des Beschauers und Lesers nothwendige Uebersichtlichkeit zu bewahren.

Beides schien, in Beziehung auf das erste Hauptstück, das vaticanische Museum, gleichmäfsig die Aufgabe dieses Werkes sein zu müssen. Es konnte nicht aufgegeben werden, dafs die ganze, fast unermefsliche Fülle von Kunstdarstellungen des Alterthums in dieser Beschreibung dergestalt sich verzeichnet befinde, dafs jeder Ge-

lehrte darnach irgend ein Stück des Museums anführen, jeder Beschauer dasselbe sicher auffinden könne. Keines der grofsen oder kleinen Werke entsprach diesem Bedürfnifs. Des unsterblichen Ennio Quirino Visconti bändereiches Werk *) umfafst in seinen sieben Folianten nur das Museo Pio-Clementino; Filippo Aurelio Visconti's und Guattani's Fortsetzung **) nur einen kleinen Theil des Chiaramontischen Museums. Nachdem schon im letzten Jahrzehent des vorigen Jahrhunderts ein oberflächliches Verzeichnifs des Pio-Clementinum erschienen war, wurde auf ähnliche Weise im Jahre 1829 der Braccio nuovo des Chiaramontischen herausgegeben, und zwei Jahre später das Appartamento Borgia als Anfang einer vollständigen Beschreibung. Die Fortsetzung ist bisher nicht erfolgt, noch scheint sie, bei seiner heillosen Ungründlichkeit, besonders wünschenswerth. Reichliche Nachlese zu Visconti's Forschungen bot Zoëga's Nachlafs dar. ***) Von dem in diesen gelehrten Bearbeitungen Fehlenden ist Manches bekanntlich theils in andern bekannten Hauptwerken jener Archäologen und Winckelmanns, theils in einer Menge besonderer Abhandlungen zerstreut; d'Agincourt endlich hatte durch die Herausgabe seiner nachher dem vaticanischen Museum einverleibten Sammlung von Denkmälern aus gebrannter

---

*) E. Quir. Visconti Museo Pio-Clementino. Roma 1784 ff., VII Bände in Fol. Neue Ausg. in Mailand, in Octav.

**) Il Museo Chiaramonti aggiunto al Pio-Clementino con l'esplicazione de' Sig. Fil. A. Visconti e Gius. Ant. Guattani pubbl. da Ant. d'Este e Gasp. Capparone, Roma 1808. 1 Bd. in Fol. Ebenfalls in Mailand neu herausgegeben in Octav und Quart.

***) Welcker Zeitschrift für alte Kunst. I, 303 ff.

Erde diesem Zweige der Beschreibung vorgearbeitet. Von allen diesen sollte das Ergebnifs der bisherigen Forschungen in selbstständiger und zu eigenem Urtheile möglichst befähigender Beurtheilung dargelegt, Unsicherheit oder Widerstreit der Angaben über den Thatbestand durch sorgfältige Untersuchung der Denkmäler selbst beseitigt und erledigt, das Fehlende in gleichem Sinne erforscht und beschrieben, bei allem so viel als möglich das Alte und Neue, das Aechte und Ergänzte genau angegeben, endlich die Abbildungen jedes Kunstwerks möglichst vollständig nachgewiesen werden.

Ohne die in dem entsprechenden Abschnitte des dritten Buches der Einleitung, oder des allgemeinen Theiles der Beschreibung gegebene Feststellung der Hauptgesichtspunkte für die Beschauung und Erklärung der Denkmäler alter Kunst in den römischen Sammlungen, wäre es offenbar ganz unmöglich gewesen, innerhalb der Gränzen einer allgemein brauchbaren und verständlichen Beschreibung die Aufgabe einer, alle Gegenstände umfassenden, und jede darauf bezügliche Forschung berücksichtigenden Darstellung zu lösen. Andrerseits wird man erst durch diese Behandlung des Einzelnen manche der dort gegebenen Andeutungen und Winke ganz verstehen und nach allen Seiten hin würdigen können.

In dieser vollständigen Beschreibung nun, welche natürlich nur die Frucht vielfacher Vorarbeiten und mehrjähriger mühevoller Betrachtung, Forschung und Aufzeichnung sein konnte, sollte wiederum eine leichte Uebersichtlichkeit nicht minder berücksichtigt werden. Die gröfste Gedrängtheit der Darstel-

lung und lapidarischer Styl in der Bezeichnung waren dazu offenbar allein nicht hinreichend. Nur eine leicht in die Augen fallende Verschiedenheit des Drucks schien es möglich zu machen, dieser zweiten Forderung zu genügen, ohne welche alle auf die Erfüllung der ersten gewandte Mühe praktisch nutzlos geblieben sein würde. Diese Verschiedenheit hat einen dreifachen Unterschied der Leser und Beschauer im Auge, und löst das Ganze wieder in drei naturgemäfse Stufen oder Curse auf.

Die eigentlichen Hauptstücke der Sammlung sind nach dieser Ansicht in grofser Textschrift so ausführlich beschrieben, als zu ihrem allgemeinen Verständnisse nöthig ist. Wer diese somit leicht in die Augen fallenden Abschnitte in jeder Abtheilung des Museums verfolgt, wird sich schnell durch die Mannichfaltigkeit der ihm vor Augen gestellten Gegenstände hindurch finden, und mit Nutzen und Leichtigkeit den ersten Cursus beendigen, der ihn auf eine fafsliche und dabei gründliche Weise in die Anschauung der Hauptwerke einführt.

Wer weiter zu gehen Lust und Mufse findet — und jeder Beschauer besieht schon jetzt viel mehr als jene Hauptwerke, ohne den Vortheil einer solchen anschaulichen Unterscheidung zu haben — der findet in der grofsen Masse der übrigen Darstellungen die wichtigeren und schöneren ausgezeichnet durch die durchschossene kleinere Textschrift, wodurch die Angabe der Darstellung des vorliegenden Kunstwerkes hervorgehoben

ist. Die Beschauung der auf diese Art betonten Gegenstände wird den zweiten Cursus bilden.

Die Beschreibung nun dieser zweiten Classe von Gegenständen, und die etwaige nähere und ausführlichere Betrachtung der für den ersten Durchflug ausgeschiedenen Hauptstücke ist mit der undurchschossenen kleineren Textschrift gedruckt. Das eigentlich Gelehrte und Kritische, so weit es zur Rechtfertigung neuer Ansichten und zur Verständigung mit denjenigen Beschauern beigebracht werden mufste, welche archäologisch gebildet und nicht von der Eile unserer in mehr als Einer Hinsicht flüchtigen, und vor lauter Beschäftigung nicht zur Besinnung kommenden Zeit gedrängt sind, ist in jenen drei Stufen noch keineswegs enthalten. Kürzere Angaben dieser Art sind mit Nompareille-Schrift in die Noten gesetzt; längere und zusammenhängende Ausführungen und Rechtfertigungen in die (hinten angehängten) Beilagen verwiesen. Ein Beispiel der Vereinigung dieser verschiedenen Stufen der Betrachtung giebt die aldobrandinische Hochzeit, S. 10 — 17.

Die Nummern, welche jeder Artikel an der Spitze trägt, sind die auf den Kunstwerken selbst befindlichen: mögen nicht wieder unnöthigerweise mit ihnen Veränderungen vorgenommen werden, welche, bei einer so reichhaltigen und allgemein wichtigen Sammlung, kaum durch die dringendsten Gründe zu rechtfertigen sind! Das Zeichen † deutet an, dafs der beschriebene Gegenstand seit der ersten Verzeichnung eine andere Stelle erhalten hat; bei dieser wird alsdann auf die ehemalige zurück-

gewiesen. Ein Sternchen deutet die hier und da, leider! verschwundenen Stücke an; möge der Seite 97 defshalb ausgesprochene Wunsch bald in Erfüllung gehn!

Die einzelnen Räume des Museums selbst sind nur in sofern an der Spitze der Verzeichnung der in ihnen enthaltenen Kunstschätze beschrieben, als sie nicht wegen ihrer Verzierungen bereits in der ersten Abtheilung ihren Platz gefunden hatten.

Auf diese Weise ist es nicht allein möglich gewesen, alles auf achtzehn Bogen zusammenzudrängen, sondern auch eine Uebersichtlichkeit zu gewähren, die jeden Billigen befriedigen wird.

Die archäologische Forschung und Darstellung ist das Werk des Herrn Professor Gerhard; die rein künstlerische, so wie die Beschreibung der Räume, die ausschliefsliche Arbeit des Herrn Platner; alles Uebrige ist gemeinschaftlich beschauet, besprochen und beschrieben.

Die Arbeit wurde im Jahre 1826 abgeschlossen. Eine neue Durchsicht, wie sie besonders auch durch manche Verstellung der Kunstwerke und andere Veränderungen in der Einrichtung wünschenswerth geworden, übernahm, bei der Abwesenheit des Herrn Professor Gerhard, in den letzten Jahren, unser sehr werther Freund, Herr Doctor Ambrosch, mit rühmlicher Sorgfalt, obwohl ohne Anspruch auf neue Forschung.

Bei dieser Gelegenheit hatte ein anderer sehr theurer Freund, Herr Licentiat Abeken, die Güte, die Werke der nationalen ägyptischen Kunst mit Beziehung auf die Darstellungen des Champol-

lionischen Pantheons, und insbesondere auf die Namensringe der Könige durchzugehen, und dasjenige in die Verzeichnung einzutragen, was daraus sich für die Scheidung der älteren ägyptischen Kunstwerke von den Werken der Ptolemäer und den Hadrianischen Nachahmungen, und ihre genauere Erklärung und Zeitbestimmung ergab.

Die Reise, welche Herr Professor Ippolito Rosellini im verflossenen Herbst nach Rom unternahm, wandte diesem Theile der Beschreibung noch eine andere Gunst zu. Voll der mittheilenden Freundlichkeit, welche den wahren Jünger der Wissenschaft von dem Miethling und Selbstling unterscheidet, stellte er die hieher schlagenden Ergebnisse seiner Untersuchung der hiesigen ägyptischen Kunstwerke zu unserer Verfügung; sie sind, eben wie einige berichtigende Nachträge zu den frühern Theilen von Herrn Platner, dem dritten Hauptstücke nachgedruckt.

So viel über die Beschreibung des vaticanischen Museums. Wir fügen dem Gesagten noch einige wenige Worte über die Benutzung dieser Sammlung selbst hinzu. Mit Ausnahme der Feste sind an jedem Montag und Donnerstag die Stunden von 19 bis 23 Uhr zum öffentlichen Besuche bestimmt; leider ist dieses in den letzten Jahren praktisch dahin verkürzt worden, dafs die Eröffnung erst um 20 Uhr, und im Sommer nur Einmal, Donnerstags, stattfindet. Es steht zu hoffen, dafs jene einmal ertheilte Vergünstigung, trotz dem von Zeit zu Zeit laut werdenden leicht erklärlichen Geschwätze von Zudrang der Fremden und Gefahr der Beschädi-

gung durch dieselben — oder wohl gar Lügen von wirklicher Beschädigung — dem kunstliebenden Publicum Europa's in der gastlichen Roma nicht weiter verkümmert werden wird. Künstler erhalten übrigens auf eine Eingabe an den Maggiordomo ohne Schwierigkeit die Erlaubnifs, diese kostbare Sammlung an jedem nicht öffentlichen Tage zu benutzen.

Die Bibliothek mit allen in ihren schönen Räumen befindlichen Sammlungen nimmt das zweite Hauptstück ein. Hier natürlich kam es auf eine sorgfältige Scheidung dessen an, was jedem gebildeten Beschauer, und was nur dem Gelehrten vom Fache wichtig ist. Hiernach ist sowohl die Einleitung als die Beschreibung zugeschnitten. Kundige Beurtheiler werden der Auswahl Gerechtigkeit widerfahren lassen. Auch hier ist manches zum ersten Male aufgeschlossen, oder wenigstens zuerst zu allgemeiner Kunde gebracht, und für die Gesammtheit gebildeter Beschauer bearbeitet; dahin gehört vorzüglich die Angabe und Würdigung der reichen Miniaturen, welche die grofse Lücke der Geschichte von dem Bestande und stillen Gange der Kunst in den dunkeln Jahrhunderten ausfüllen, die ihrem neuen Aufschwunge vorhergingen. Eben so die mit gewissenhafter Auswahl gegebene Uebersicht des merkwürdigen und in seiner Art einzigen christlichen Museums, welches bisher aus Mangel einer solchen Anleitung fast gar nicht von den Beschauern hat benutzt werden können. Auch hierbei wird sich der entsprechende Aufsatz in dem allgemeinen Theile als lehrreich und nothwendig erweisen. Wir bemerken noch, dafs der Verfasser desselben, unser

verehrter Mitarbeiter, Herr Professor Röstell, mit den ihm zu Gebote stehenden gelehrten Mittheilungen dem Herrn Platner bei dieser Beschreibung des christlichen Museums an die Hand gegangen ist.

Uebrigens können wir diese Gelegenheit nicht unbenutzt lassen, um für uns und im Namen aller Jünger und Verehrer der Wissenschaft, welche oft mit schweren Aufopferungen eine sehr beschränkte Zeit den unerschöpflichen Schätzen der Vaticana weihen, dem edlen Monsignor Mezzofanti, ihrem jetzigen Vorsteher, das Gefühl der dankbarsten Verehrung auszusprechen. Jeder, welcher dieses Heiligthum der Wissenschaft besucht, findet in der Unterhaltung mit diesem würdigen Gelehrten nicht nur die Töne der Sprache seines Landes, während er vielleicht gleichzeitig die der entferntesten Theile Europa's und Asiens vernimmt, sondern auch die liebevolle Theilnahme, welche ein noch wohlthuenderes heimathliches Gefühl erregt.

Zu dem dritten Hauptstücke, welches der Beschreibung der Tapeten Raphaels und der vaticanischen Gemäldesammlung gewidmet ist, wüfsten wir nichts zu bemerken, als dafs diese letzte Sammlung sich seit vorigem Monate wirklich in dem von Leo XII dafür bestimmten und kostbar eingerichteten Corridor, der Fortsetzung der jetzigen Galleria dei Candelabri, befindet.

Der unermüdlichen Güte der Herren Röstell und Ambrosch in Berlin verdanken wir es, dafs dieser Theil ohne zeitraubende Sendung der Druckbogen nach Rom, und doch so correct hat angefertigt werden können, wie er vorliegt. Einzelne, uns

noch hier aufgefallene Druckfehler hielten wir um so weniger für nöthig aufzumerken, als die letzten Bogen erst heute, und zwar wegen der Eile noch ohne die letzte Revision, angekommen sind, und hier kein Posttag zur Absendung der Vorrede verloren werden sollte.

Die Beschreibung der noch übrigen Merkwürdigkeiten Roms wird, wo möglich in Einen Band von der Gröfse des ersten zusammengedrängt, im nächsten Jahre erscheinen, und damit dieses Werk geschlossen werden.

Rom am Winckelmannsfest, den 9 Decbr. 1835.

Bunsen.

INHALT

der

zweiten Abtheilung des zweiten Bandes

oder

des zweiten Buchs

der

Beschreibung der Stadt Rom.

Erstes Hauptstück. Das vaticanische Museum.

Von Gerhard und Platner.

Zweiter Band.

Zweite Abtheilung

Der Beschreibung zweites Buch.

Die vaticanischen Sammlungen.

Beilagen zum ersten Hauptstück.

Beilage zum Appartamento Borgia, zweites Zimmer, S. 8.

Indem wir zugestehen, dafs die angenommene Bedeutung unsers Reliefs kaum befriedigender erläutert werden konnte, als von jenem berühmten Alterthumsforscher, dürfen wir doch nicht unbemerkt lassen, wie unbestimmt einerseits jene Bedeutung von dem alten Künstler dargestellt sei, und wie es anderseits sogar an Umständen nicht fehle, welche der hergebrachten Erklärung zu widersprechen scheinen. Das Kind hat kein Abzeichen des Zeus, wie es ihm etwa durch Blitze gegeben werden konnte, die auf andern Monumenten, z. B. auf einem Kaiserharnisch des Museums von Neapel, seinen Sitz bilden. Die Ziege Amalthea, die zu seiner Säugamme bestimmt ist, scheint ihm nicht ausschliefslich angehörig; ein junges Zicklein ruht neben ihr, und beide Thiere sind in der Raumbezeichnung mehr dem Panisken angenähert, als dem Kinde. Jener und die seltsam bekränzte Nymphe fügen nichts hinzu, was nicht auf jedes andere Kind eben sowohl pafste, als auf das Götterkind der dictäischen Grotte. Der zerfleischende Adler ist allerdings ein Vogel des Zeus, aber auch ohne diese Beziehung eine häufig und selbst unter bacchischen Symbolen, wie auf einer Erzrüstung des Museums von Neapel und einer Lampe des brittischen Museums (Marbles of the Br. Mus. II, tav. 38), angebrachte Thiergruppe. Noch weniger kann die Schlange, zumal nach der nebenher gehenden Erklärung auf eine Heilschlange, für einen besondern Ausdruck des Zeus gehalten werden. Endlich scheinen uns zwei bisher unbemerkte Umstände nicht wenig zu bedenken. Erstens ist das Trinkhorn tief durchbohrt, Grund genug, in dem gegenwärtigen Relief die ehemalige Bestimmung für einen auslaufenden Wasserstrahl zu erkennen. Hierbei befremdet allerdings die für ähnliche Zwecke ungewöhnliche Gröfse der Platte, die wir uns jedoch theils durch eine ähnlich durchbohrte Platte in der Galleria delle Miscellanee theils vielleicht mit einiger Wahrscheinlichkeit aus dem nicht geringen Raume rechtfertigen könnten, den man dem überschattenden Baume eines Nymphäums entzog, und dem Baume des Bildwerks vergönnte. Derselbe Zweck könnte erklären, warum der Höhle und

dem Panisken so viel Raum gegönnt worden; er könnte den zerfleischenden Adler als häufiges, einer Felsengegend besonders angemessenes Symbol gelten lassen, und der Schlange, als dem Thiere der feuchten Region, um so natürlicher das Wort reden, als dasselbe Thier, nach Böttigers eigener Anführung, als Mündung einer Brunnenröhre vorkommt. Können auf solche Weise Baum und Adler der Annahme eines jungen Zeus entübrigt werden, so möchte aufser der diesem Gott wenig anpassenden Brunnenbestimmung noch ein anderer Umstand uns die bisherige Erklärung verdächtig machen. Wir meinen die ganz entschiedene Epheubekränzung der Nymphe, und erinnern wiederholt an den, einer bacchischen Beziehung ungleich mehr sich anpassenden Panisken, so wie an die Doppelzahl der Ziegen. Ziegen zeigte auch neben der gebärenden Semele ein von Philostratus (I, 14) beschriebenes Bild; ebendaselbst war Pan, säugend auf dem Gipfel des Kithäron abgebildet. Hiernach läge uns denn mit völliger Beseitigung des Zeuskindes und seiner Säugamme einzig die Frage vor, welche mehr oder weniger individuelle bacchische Beziehung in unserm Bildwerke abgebildet sei. Hier liegt die Annahme sehr nah, das Bildwerk sei eine der häufigen Vorstellungen der Erziehung des jungen Bacchus; — des Zagreus meinte Jacobs (Amalthea III, S. VII), den wir gegenwärtig zur Gewähr unsrer vorerklärten Grundansicht über das Relief nennen können; aber wie scharfsinnig auch dieser Gelehrte das Augurium des zerfleischenden Adlers (die ähnliche Augurienschlange kann wohl nicht auf einen Schlangenzeus gehen) auf das Schicksal des unbesorgt spielenden Zagreus bezieht, so ist dieser letztere im Kreise der Bildwerke, wenn nicht unerhört (Zoëga bassiril. II, 81), doch wenigstens allzu fremd, um ihn ohne Noth vorauszusetzen. Die Annahme eines thebanischen Bacchuskindes mit der allbekannten Pflegerin Nysa würde ungleich näher liegen; aber auch diese hält bei strenger Prüfung nicht Stich. Der krauslockige Kopf des Knaben, mit kindisch aufgestülptem Gesicht hat keinen dem Bacchus angemessenen Charakter, und wie selten auch bei hoch erhobenen Werken, wie das unsrige, aufgesetzte Köpfe ächt sein mögen, so können wir doch kaum anstehen, den Kopf unseres sitzenden Kindes für unverdächtig zu halten. Seine Arbeit hat nichts von der übertriebenen Manier, die alle Ergänzungen Giustinianischer Bildwerke an sich tragen: sie ist der Arbeit am Kopfe des Panisken ähnlich, und völlig entsprechend ist auch der bläulich gefleckte Marmor, den man bei absichtlicher Wahl auch für das ergänzte Bein des Panisken angewandt hätte. An Ueberarbeitung können wir aber eben so wenig glauben, und sind demnach überzeugt, dafs das fragliche Kind spitze Ohren hatte, wie man sie gegenwärtig an ihm bemerkt, und wie sie in Bezug auf die von Visconti (zu Pio-Clem. IV, 31) geforderte Bedeutung eines Satyrkindes der unrichtigen Behauptung, als zeige das Kind ein Schwänz

chen, eine gewisse Rechtfertigung gewähren. Zur Bezeichnung eines Satyrkindes genügten spitze Ohren; das sehr zarte Alter zeigt noch keine anderweitige satyreske Bildung, weder in den Zügen, noch im Haarwuchs, noch in einem, zumal bei vortretender rechter Hüfte, allenfalls erlafslichen Schwänzchen.

Man kann geneigt sein, diese für uns unzweifelhafte Scene satyresker Erziehung für ein allgemeines Bild bacchischen Landlebens zu halten, und der nachgewiesenen Bestimmung für einen Brunnen würde eine solche Deutung nicht widersprechen. Andererseits macht auch der herrschende individuelle Sinn alter Bildwerke und die Gesammtheit des so schönen als reichen und feierlichen Bildes seine Rechte auf bestimmtes bacchisches Personal geltend, wobei noch zu erwägen ist, dafs die Masse ländlicher Satyrscenen auf bacchischen Zügen uns zwar nicht selten einen Satyr zeigt, der ein Satyrkind schaukelt, nie aber, so viel uns bekannt ist, eine ähnliche Pflege von Seiten bacchischer Frauen. So werden wir denn wohl glauben müssen, dafs die ernste bacchisch bekränzte Frau, die sich mit behaglicher Innigkeit der Pflege des Kindes hingiebt, keine gewöhnliche Bacchantin, dafs sie vielmehr eine der götterpflegenden Nymphen sei, oder als bacchische Priesterin einem erlauchten Angehörigen des Bacchus das grofse Trinkhorn reiche, aus dem das Kind begeisternden Traubensaft schlürft. Man könnte an den Vater Silenus, den Gott alles feuchten Naturlebens, denken, und im alten Nymphäum, dem dieses Bildwerk angehörte, die Erziehung des aufblühenden Quellgottes (*μαλεάγονος Σιληνός* Pind. ap. Paus. III, 25, 2) vorgestellt glauben. Nur da uns jede Andeutung von Bildwerken fehlt, die des Silenus Erziehung zum Gegenstande gewählt hätten, scheint es natürlicher, sich bacchischer Dämonen zu erinnern, die auf Vasenbildern auch als Knaben erscheinen. Auf einem kürzlich entdeckten schönen Vasenbilde (Kunstbl. 1826 St. 4) steht der Satyrknabe Komos durch Inschrift bezeichnet, im Schofse des bärtigen Bacchus. Es läfst sich nachweisen, dafs dieser Dämon bacchischer Fröhlichkeit, dessen Flötenspiel zuweilen mit der Leyer Saiten verbunden die bacchischen Mysterien zur Läuterung der Apolloweihe hinüberführte, dann und wann als Repräsentant des Thiasus des anerkanntesten Bacchusdieners Akratos Stelle vertrat, und es konnte dann einer Göttin bacchischer Weihe Telete (Paus. IX, 35), lieber als der erst aus Nonius bekannten Mystis, wohl ziemen, seine Kindheit mit dem vollen Trinkhorn zu nähren. Dieser Voraussetzung würde das durch Komos verdrängte Paniskenspiel zur Bestätigung gereichen, das sonst ohne hervorstechende Bedeutung in einer gesonderten Grotte getrieben wird. Der Baum und die Thiere bleiben uns auch bei dieser Voraussetzung nur eine Ausschmückung der ländlichen Scene.

Dafs unser Werk einem nicht unberühmten Originale des Al-

terthums nachgebildet sein möchte, beweisen zwei erhobene Bildwerke, mit denen es bereits Visconti verglich. Das eine ist ein sitzendes Satyrkind, zu dessen Erklärung (Pio-Clem. IV, 31) er ohne Evidenz, doch nicht ohne Wahrscheinlichkeit, unser Relief benutzte; das andere eine offenbare und fast gröfsere Wiederholung des gegenwärtigen Werkes, welche sich im Saal der Thiere Nr. 109 befindet. Der Baum ist dort ein entschiedener Eichbaum; Adler, Hase und Schlange entsprechen unserer Vorstellung, nur das Vogelnest fehlt. Aufser dem Baume ist nur der Theil der Höhle unter demselben erhalten, innerhalb welcher man statt der Panisken den Obertheil einer satyresken Figur mit einem über die Schulter gelegten Pedum bemerkt.

Die sorgfältigste Abbildung dieses Werks befindet sich in der Collection des monumens choisis du prince de Canino. Rome 1822 Fol.

Beilage zur Galleria lapidaria, S. 36, Nr. 136.

Vor ihnen steht ein Flügelknabe mit Fackel, etwa Hymen, obwohl die knabenhafte Bildung eher auf einen Amor rathen liefse. Das erwähnte Portal wird hier und auf anderen Sarkophagen am wahrscheinlichsten für die Thür des Grabes oder der Unterwelt genommen, wofür hier noch die Verzierungen: Masken, Seepferde und der Lorbeerkranz im Giebel sprechen. Ueber die Bedeutung des Paares waltet Zweifel ob, da Visconti einen Abschied, Zoëga eine Vermählung in ihm erkennt, und Vermählungsdarstellungen auf Sarkophagen in der That nicht selten sind. Die Ecken sind durch zwei Gruppen geschmückt, die wir für völlig übereinstimmend halten, obwohl Zoëga in den Masken den Gegensatz einer tragischen und einer komischen erkennen wollte. Vor je zwei Bäumen steht ein Jüngling mit dem durch beide über das Haupt gelegte Arme vollständig ausgesprochenen Ausdruck der Ruhe. Die Statue eines ähnlichen befindet sich im Pariser Museum (Mus. Napoleon I, 42) und ist an eine Cypresse gelehnt. Die bekannte Bedeutung dieses Baumes scheint zwar einerseits Visconti's Erklärung zu widersprechen, der in den undeutlichen, etwa lorbeerähnlichen Bäumen unseres Reliefs eine Andeutung der elisäischen Felder fand. Andererseits rechtfertigt aber die Vergleichung jener Statue Visconti's Erklärung der Hauptfiguren für Todesgenien gegen Zoëga, der in ihnen Genien des Schlafes erkennen wollte. Schwieriger ist es, sich über die auf Masken hinweisenden Flügelknaben mit Fackeln zu erklären, die in einer Wiederholung unserer Gruppe nach ähnlichen Masken herabschweben. Diese für uns wichtige Wiederholung ist eine von Zoëga aus Palast Acaramboni angeführte Gruppe, ohne Zweifel dieselbe, welche sich gegenwärtig im Mus. Chiar. befindet. In ihr ist unserem Todesgenius die Figur der Erde

beigefügt. Der ebenfalls mit einer Fackel versehene Amor schwebt nach ihr hinab; dafs auch er dem Amor unseres Werkes entspreche, zeigt schon die auf dem Boden liegende Maske. Wenn Visconti diese letztere für eine Andeutung des ausgespieltem Lebens nahm, so wollen wir dagegen nicht anführen, dafs die Maske der erwähnten Gruppe mit gewissen rosenartigen Blumen bekränzt ist, die auch sonst, und selbst bei unserem Todesgenius, entschiedene Todtenblumen sind; wohl aber, obwohl sich auch selbst Zoëga darüber getäuscht, dafs die Masken beider Werke den Mund geschlossen und die Augen ausgefüllt haben, mithin entschieden keine Theatermasken sind. Hiernach dürfte es denn passender und auch neben der Figur der Erde schicklicher sein, Larven in ihnen zu erkennen, welche kunstgemäfser, als hie und da ein Skelet, die der Erde übergebene menschliche Hülle andeuten. Es wird nicht schwer sein, hiermit auch die Erklärung der Amoren zu verknüpfen. Dafs es Genien der Träume sein könnten, wie Zoëga meinte, fällt mit seiner Voraussetzung des Schlafgenius und der doppelten komischen und tragischen Theatermaske. Dafs es aber auch nicht der Weltschöpfer Amor sein könne, der in ihnen auf das vollendete Spiel des Lebens hinweisend wiederkehrt, ergiebt sich gegen Visconti theils aus der einem solchen wenig zustehenden herabschwebenden Bewegung in der Acarambonischen Gruppe, theils aus der Fackel unserer und der dortigen Figur, welche beide allzusehr an den häufig besprochenen Genius mit der Fackel erinnern, um neben Erde, Tod und Larve nicht für diesen gehalten zu werden. Mus. Pio-Clem. Tom. VII, tav. 13. Note. Die viel bestrittene Bedeutung jenes Fackelgenius festzusetzen, ist vielleicht kein Monument so geschickt, als das unsrige, in welchem neben dem schon vorhandenen Todesgenius niemand ihn für eine zweite Bildung des Todes halten wird. Ein allzuwenig beachtetes Denkmal der Villa Albani (Zoëga Bass. I, 15) zeigt denselben Flügelknaben, schlafend und auf die umgestürzte Fackel gelehnt mit der Benennung eines Somnus. Dafs er uns die gewöhnliche Vorstellung des Schlafes (Zoëga Bass. zu II, 93) nicht zeige, ist allbekannt; dafs die Alten den Todesschlaf auf eine gesonderte und im Vergleich mit dem bärtigen Schlafgott untergeordnete Weise gebildet hätten, ist nicht glaublich. Wollen wir aber die Autorität jenes Monuments nicht ganz verwerfen, so werden wir genöthigt sein, eine Figur in ihr zu erkennen, die im Todesschlaf begriffen ist. Nach einer Ansicht, die Zoëga allzuschneidend ausgesprochen, wenn er die Vereinigung activer und passiver Bedeutung (Zoëga Bass. II, p. 203) antiker Vorstellungsweise abspricht, könnte hiernach jemand geneigt sein, in unserem Flügelknaben den Geber des Todesschlafes, und mithin in dem Genius mit der Fackel den wirklichen Todesgott, in den ruhenden Jünglingen aber, den passiven Tod zu er-

kennen; wie aber eine solche von Zoëga für antike Vorstellungsweise dringend eingeschärfte Trennung activer und passiver Bedeutung uns überhaupt keinesweges so begründet scheint, so würde sie hier wohl am unschicklichsten angewandt werden, wenn man den Flügelknaben von so untergeordneter Erscheinung, der überdiefs in der Mehrzahl der Monumente selbst schläft, für den activen Tod halten wollte. Einen entscheidenden Beweis hiefür liefert überdiefs der capitolinische Sarkophag mit der Vorstellung des Prometheus. Auch dort erscheint der Flügelknabe, die gesenkte Fackel auf den todten Menschen stützend; weit entfernt die vollziehende Macht des Todes zu sein, die wir in einer hinter ihm stehenden Todesgöttin erblicken, finden wir ihn unserer Vorstellung entsprechend, in welcher der Knabe nach der Larve herabsieht, oder herabschwebt, wie dort nach dem gleichbedeutenden Leichnam. Hiernach hindert uns nichts, noch eine Figur des capitolinischen Werkes für das Verständnifs des unsrigen anzuführen, die, wenn wir nicht irren, den Kreis ähnlicher Vorstellungen vollständig erläutert. Wir meinen die Figur der von Mercur gleichzeitig entführten und bei Vorstellungen des vereinzelt betrachteten Todes ganz natürlich fehlenden Psyche. Diese hat die Wanderung der himmelwärts strebenden Seelen bereits angetreten; die irdische Hülle und der als Todesschlaf behannte Flügelknabe, bleiben zurück. Wer er wirklich sei, scheint uns bei der Erinnerung an die erwähnten Monumente nicht schwer zu entscheiden; zugleich mit der alten Dreitheilung von Leib, Geist und Seele, gedenken wir seiner dem Amor völlig entsprechenden Gestalt, und des Amors als Weltgeistes und Weltschöpfers. Wie die Materie der Erde anheimfällt, trennt Amor sich von Psyche, oder ihnen entsprechend der Geist sich von der Seele; eine Ideenverknüpfung, auf welche bereits Welcker (Zeitschrift S. 465) mit dem Satz hindeutete, dafs Leben und Lieben Eins ist. Dafs auf solche Weise der Amor selbst der Erde anheimzufallen scheint, darf nicht befremden. Wie auf dem capitolinischen Werk die Psyche als des einzelnen Menschen Seele erscheint, so dürfen wir, der unzähligen und überall verbreiteten Amoren eingedenk, noch weit leichter annehmen, dafs ihr entsprechend der vermählte Geist des Individuums unter dem Bilde des Amor dargestellt sei. Dieser Amor mufs dem Körper näher bleiben als die Psyche, weil ja eben die Trennung von ihr das Wesen des Todes ist. Wie aber der Amor selbst Gott und Weltschöpfer ist, so bewahrt jeder von ihm ausgeflossene persönliche Amor die Göttlichkeit seines Ursprungs, auch in allen seinen vielfachen Bildern. Freilich bleibt er mit der gesenkten Fackel über dem Leichnam, dem er angehörte, wie auf dem Werke des Capitols, oder er schwebt selbst abwärts nach der Todtenhülle, wie auf der Gruppe des Museo Chiaramonti; ja wenn er auch einfach

darauf hinweiset, wie auf unserm Werke, deutet er wohl an, daſs er dem Körper nahe bleibe, nicht aber zerstört wie dieser, sondern über ihm, wachend oder schlafend, und nur in seiner Trennung von der Psyche zurückgesetzt. Diese Ideenverbindung glaubten wir entwickeln zu müssen, um die entscheidendsten Monumente der häufigen Gräberfigur in Uebereinstimmung zu bringen. Wir glauben, der Somnus des albanischen Reliefs könne als Todtenschlaf des von der Psyche getrennten persönlichen Amors wohl bestehen, und die Figur unseres Monuments für denselben Amor des Menschen gelten, der die Larve begleitet, wie anderwärts den Leichnam, und wie auf Grabsteinen häufig die als Vögel vorgestellten Manen.

Beilage zum Museo Chiaramonti. S. 42, Nr. 43.

Das einzige durch unbestrittene Inschrift gesicherte Bildniſs des Alexander ist eine 1779 bei Tivoli für den Ritter Azara gefundene und mit der borghesischen Sammlung nach Paris gegangene Herme. Obwohl dieses Werk auſser seinem Marmor kein sicheres Merkmal griechischer Arbeit hat, und überdieſs durch eine stark zerfressene Oberfläche entstellt ist, so hat es doch, bei einem des groſsen Alexander nicht unwürdigen Charakter und bei mehreren von seinen Biographen angeführten Hauptkennzeichen (dem Zeus ähnlichen aufstrebenden Haar, und dem durch Neigung des Hauptes etwas herausgetretenen linken Mastoideus) hinlängliche Beglaubigung gehabt, um den sonstigen Zweifel, ob es überhaupt auf Münzen oder anderen Werken Alexandersköpfe gebe, bedeutende Schranken zu setzen. Durch Visconti's gründliche Untersuchung (Iconografia grec. Tom. II) sind, sämmtlich nicht ohne Wahrscheinlichkeit, für solche erkannt: 1) der schöne Kopf mit Stirnbinde auf dem Cammeo der Kaiserin Josephine; 2) die herculanische Reiterstatue von Bronze, auf der Alexander mit Harnisch und Stirnbinde in der Schlacht am Granicus vermuthet wird; 3) einige Köpfe auf macedonischen Münzen. Auf diesen hatte man früher aus Minerven- und Hercules-Köpfen Alexandersköpfe herausgesehen. Eckhel dagegen läugnet, daſs Bildnisse Alexanders auf seinen Münzen vorkommen; Visconti aber erkennt vielmehr in einem Theile der mit Löwenhaut bekleideten Köpfe die Züge des Alexanders, und bestätigt seine Vermuthung durch spätere Münzen mit dem älteren Typus. Den früheren Münzen schlieſsen sich nämlich theils mehrere an, die nicht lange nach Alexander fallen können, und durch den gemeinschaftlichen Löwen auf der Rückseite mit der Beischrift von Alexanders Namen verbunden sind. Ihr in den Zügen unter sich und dem vorerwähnten Typus herculisch bekleideter Köpfe auf Alexandersmünzen nicht unähnlicher Kopf hat theils die Löwenhaut (tav. II, B. Nr. 3), theils das Ammonshorn (Nr. 5), theils den bekannten Haarwuchs mensch-

lich dargestellter Alexandersköpfe. Jenes herculischen Typus, der für Alexandersköpfe gültig war, bemächtigte sich der Namensähnlichkeit wegen auch Alexander Bala, nachdem die vorhergehenden Seleuciden sich nie eines ähnlichen Typus bedient hatten. Von späteren Münzen geben zwei macedonische mit Alexanders Umschrift um die Köpfe (Nr. 7, 8), in einem entblöfsten Kopfe mit Stirnbinde, und in einem andern behelmten, minder getreue, doch nicht unkenntliche Wiederholungen des vorigen Typus. Dagegen ist eine Münze der Stadt Apollonia, vermuthlich der Landschaft Pisidien, in der Alexander einen Winter zugebracht, für das Bildnifs in macedonischen Herculesköpfen ungleich beweisfähiger, indem sie es mit der Umschrift Alexanders als ihres Erbauers trägt.

Beilage zum Museo Chiaramonti, S. 43, Nr. 67.

Der Sonnengott ist strahlenbekränzt, die Mondgottheit, wahrscheinlicher Lunus als Luna, durch den halben Mond unter dem entblöfsten Haupte bezeichnet. Vor dem Paare auf dem mit Böcken bespannten Wagen sitzt als Fuhrmann ein verstümmelter nackter Knabe, vielleicht ein Amor, obwohl ohne Flügel. Voran geht ein anderer Knabe, ebenfalls kurz bekleidet, mit entblöfster rechter Brust, einem Stabe in der Rechten und einem Schöpfeimer in der Linken. Ein ähnlicher, aber gröfserer Knabe, vor ihm, hält in der Rechten einen Opferkrug und in der Linken ein undeutliches Geräth, welches ein Fächer oder Federbüschel seyn könnte. Zwischen beiden eine Säule, und auf derselben eine Kugel mit der eingegrabenen Zahl XI, welche auf das Lebensjahr des Verstorbenen deuten kann. Links erscheint ein auf der Leyer spielendes Mädchen und ein anderes auf zwei krummen Flöten blasendes Kind vor zwei auf dem Triclinium gelagerten Frauen. Vor dem Lager ein Hund, der eine Pfote auf den besetzten Tisch legt. Hinter ihm zwei zusammengebundene hohe, schmale Körbe mit spitzen Deckeln; zuletzt zwei Knaben, der eine mit einem Gerichte auf einer Schüssel, der andere mit Opferkrug und Schale.

Beilage zum Museo Chiaramonti, S. 72, Nr. 523.

Wie wenig der Kopf jener viel bestrittenen magnesischen Münze, trotz der griechischen Namensumschrift des M. Tullius Cicero, den Redner aus Arpinum angehe, hat neuerdings Borghesi (Osservazioni numismatiche Decad. II, osservazione 6; Giornale Arcadico 18 e 21 Decembre) mit siegreichen Gründen nachgewiesen. Der von Visconti (Icon. Rom. zu Tom. 1, tav. 12) unterstützten Vermuthung des Abate Sanclemente, als sei die Münze aus Dankbarkeit für die von Cicero früher den Magnesiern geleisteten Dienste, und etwa aus Aufmerksamkeit für dessen Sohn geschlagen worden, widersprechen bei geringer Aehnlichkeit mit der einzigen

anerkannt sicheren Cicerobüste des Hauses Mattei (jetzt in England bei dem Herzog von Wellington), die ziemlich geringen Dienste, die Cicero auch nur in Gemeinschaft seines Bruders Quintus der Stadt geleistet hatte. Noch weniger hatte die von Visconte gründlich widerlegte Meinung von Cousmery für sich, dafs Cicero als Protector der Magnesier durch eine Münze dieser Stadt sich dem Cäsar empfehlen wollen, und es der Kopf des Dictators sei, um welchen man Cicero's Namen lese; die Voraussetzung ist unhistorisch, die Schmeichelei allzu plump, und der Kopf dem sonst bekannten Bildnifs des Cäsar unähnlich. Proconsularische Namen finden sich bereits auf Cistophoren der republicanischen Zeit; aus Seneca und einer arpinatischen Inschrift ist es nachweislich, dafs der gleichnamige Sohn des Redners Cicero Proconsul von Asien war. Sein Proconsulat fällt bereits in die Zeit, in welcher auf römischen Münzen nur Augustus oder höchstens Agrippa's Bildnifs gültig waren. Bei solcher Beziehung der Inschrift auf Cicero's Sohn und auf die Zeit jenes Münzgesetzes ist die Schwierigkeit gehoben, welche sonst mit der Annahme eines von der Umschrift verschiedenen Kopfes verbunden wäre. Sobald des Imperators Kopf der alleingültige war, konnte die Umschrift des proconsularischen Namens nicht zweideutig sein, vollends wenn, wie Borghesi schliefst, der vielbesprochene Kopf dem Augustus ähnlich ist.

Beilage zur Vorhalle des Museo Pio-Clementino, dritte Abtheilung, S. 124, Nr. 3.

Mit wenig Grund scheint Visconti diefs Monument wegen des parischen Marmors desselben, der zur Zeit von dessen Verfertigung in Rom gewifs nicht selten war, für eine in Griechenland verfertigte Arbeit zu erklären. Die Scene ist, jener Erklärung zufolge, ein Hafen; in der Mitte des Reliefs Aeneas und Dido, deren Köpfe für die Bildnisse der Verstorbenen, wie an mehrern Marmorsärgen, unausgeführt gelassen sind. Aeneas nur mit der Chlamys bekleidet, hält in der Linken einige in ein Bündel gebundene Weinreben, die man als solche an einem Blatt oben gegen die Hand erkennt, das im Stich, wo dieses Bündel eher einer umgestürzten Fackel gleicht, ausgelassen worden. Mit der andern Hand scheint derselbe Wein in eine Schale zu giefsen, welche die ihm zur Rechten sitzende Dido vermuthlich in ihrer Linken hält. Diese Hand fehlt, so wie die rechte des Aeneas, und die Handlung kann daher nur aus der Bewegung der Arme geschlossen werden. Dido trägt einen künstlichen Haaraufsatz, wie man ihn an weiblichen Bildnissen des dritten Jahrhunderts bemerkt. Sie legt die rechte Hand, in der sie einen Blumenkranz hält, auf die Achsel der neben ihr sitzenden Anna, ihrer Schwester, welche eine Stirn-

krone mit strahlenähnlichen Verzierungen trägt. Zwischen Aeneas und Dido erscheint aber, in einer kleinen verstümmelten Figur, der Berg Atlas personificirt, in der halbliegenden Stellung und Bekleidung bis an den halben Leib, wie andere dergleichen allegorische Figuren. Die Gebäude, die auf dem Vor- und Hintergrunde in beträchtlicher Anzahl erscheinen, zeigen sämmtlich eine seltsame in alten Denkmälern ungewöhnliche Bauart. Im Hintergrunde vom Beschauer rechts, erhebt sich ein runder mit Säulen umgebener Thurm, vermuthlich ein Leuchtthurm, in drei Geschossen mit mehreren Fenstern, aus denen Personen herabzusehen scheinen. Seine Gestalt erinnert an den Glockenthurm des Doms von Pisa. In dem ersten der nach rechts folgenden Gebäude erkennt man den Tempel der Juno, Schutzgöttin von Carthago, an ihrer Bildsäule in Matronenkleidung, mit eingehülltem Haupte, die vor dem von gewundenen Säulen getragenen Pronaos steht, und das zweite ist vermuthlich der Tempel des Aesculap, der sich nach Strabo's Bericht auf der Höhe der Burg der erwähnten Stadt befand, da eine in demselben erscheinende Gruppe eines Mannes und einer Frau, um deren linken Arm man eine im Stich fehlende Schlange bemerkt, höchst wahrscheinlich Aesculap und Hygiea vorstellen. Vor diesen Tempeln stehen zwei, römischen Triumphpforten ähnliche, Bogen. Auf dem einen erhebt sich eine Quadriga mit vier Elephanten, und auf dem andern eine Gruppe von vier Tritonen, die auf einen Seesieg zu deuten scheinen. Drei gröfsere weibliche Gestalten, weiter nach dem Vorgrunde hin, sind auf Bogengewölben, vermuthlich des Arsenals, sitzend vorgestellt. In der einen dieser Figuren, die mit der Rechten einen Thurm umfafst, ist vielleicht Carthago personificirt, und die zwei andern halb nackt gebildeten, von denen die eine einen Stab hält, scheinen Nereiden zu sein. Die Figuren vor den in der Höhe erscheinenden Gebäuden vom Beschauer links, stellen vermuthlich nicht Bildsäulen der Götter, sondern diese selbst vor. Juno in der Tracht ihrer vorher erwähnten Statue scheint sich mit der Venus über die Angelegenheiten des Aeneas zu besprechen. Die letzte ist mit einem ihr gewöhnlichen Haarputze und mit der Tunica, die über die Achsel herabgefallen ist, gebildet. Die hinter Venus stehende weibliche Figur kann eine ihrer Dienerinnen, die Grazie oder die Ueberredung, oder irgend eine andere in Carthago verehrte Göttin sein, und die auf dieselbe folgende wird durch die Mauerkrone als Cybele bezeichnet. Die letzte Figur in dieser Reihe, ein auf einem Felsen sitzender, mit der Chlamys bekleideter Jüngling, ist vermuthlich Mercur. Er wendet sich zu dem neben der Anna erscheinenden Alten, der mit der Hand des ausgestreckten rechten Armes seinen weiten Mantel emporhebt, und in dem Visconti entweder den Schatten des Anchises, oder den Trojaner zu erkennen glaubt,

der von Mercur herbeigerufen ward, um mit seiner Beihülfe den Aeneas von Carthago zu entfernen. Die Figur ist jedoch einem Flufsgotte ähnlicher, wie auch Zoëga bemerkt. Das Meer auf dem Vorgrunde ist mit Delphinen, schwimmenden Personen und Fahrzeugen angefüllt, unter denen sich zwei gröfsere Schiffe befinden. Ihre Segel sind verloren gegangen, aber Masten und eine Leiter sind noch darauf zu bemerken. Das eine, vom Beschauer rechts, hat einen Triton zum Zeichen, und das andere zur Linken ist vermuthlich das Admiralschiff, dessen Zeichen vielleicht eine Victoria war, von der man am Vordertheil noch den Rest eines fliegenden Gewandes bemerkt. Palinurus, des Aeneas Steuermann, scheint im Begriff die Anker zu lichten, deren Tau er mit der Hand ergreift, indem er das Gesicht emporhebt, um die Augurien zu betrachten, die durch einen über ihm unter der Hand des vermuthlichen Flufsgottes schwebenden Vogel angedeutet sind, obgleich er nicht darnach zu schauen scheint. Sein Haupt bedeckt eine zugespitzte Mütze, nach dem Costume der Seeleute der Alten, die aber im Stich nicht angedeutet worden. In zwei Figuren mit einem Gefäfse vor einer Grotte, unweit von dem erwähnten Schiffe, erkennt Visconti Trojaner, die zu ihrer Abfahrt sich mit Wasser versorgen. (Mus. P. Clem. Tom. VII, tav. 17.)

Beilage zur Vorhalle des Museo Pio-Clementino, dritte Abtheilung S. 125, Nr. 4.

Ob an dem erwähnten Schiffe das Vorder- oder Hintertheil erscheine, ist streitig gewesen, und vielleicht nicht mit völliger Sicherheit zu entscheiden. Winckelmann erklärte es für das Hintertheil, dem Fabretti entgegen, der in demselben das Vordertheil erkannte; wogegen Foggini dem Fabretti beitrat, und Winckelmanns Meinung sehr nachdrücklich widersprach.

Die von dem letztgenannten angeführten Gründe sind folgende. Winckelmann beruft sich auf das Zeugnifs des Lucian, dafs das Hintertheil an den Schiffen der Alten die Gestalt einer sanften Krümmung, wie auf unserm Werke, hatte. Aber dieses Zeugnifs scheint nicht beweisend zu sein, da Vorder- und Hintertheil der Schiffe anf alten Denkmälern sich sehr mannichfaltig gebildet, und nicht durch eigenthümliche Form unterschieden zeigen. Das Vordertheil erscheint auf einigen Monumenten in derselben Gestalt, die auf anderen das Hintertheil zeigt. An dem auf einem geschnittenen Steine gebildeten Schiffe des Ulysses bei den Sirenen; haben beide Schiffsenden jene Bogenform, die in einer mit einem Kopfe geschmückten Volute, wie unsere Biremis, endigt, und mit Unrecht erklärte daher Foggini ähnliche Verzierungen von Köpfen für eigenthümlichen Schmuck des Vordertheils. Gewifs benannte Winckelmann ungegründet jene Volute unseres Fahrzeuges mit dem

Namen Aplustre, welches ein fächerähnlicher, vielleicht durch die Schwänze der Delphine veranlafster Zierrath war, der abgenommen werden konnte, woher es vermuthlich kommt, dafs er zuweilen fehlt, wie z. B. an dem Schiffe des Ulysses auf dem Mosaik des Braccio nuovo.

Obgleich die Aplustern gewöhnlich am Hintertheile vorkommen, wie an dem Schiffe der Salvia auf der capitolinischen Ara, und an dem Schiffe eines Reliefs mit Paris und Helena im Palast Spada (Mon. ined. Nr. 116), so finden sie sich doch auch an dem nur zur Hälfte sichtbaren Fahrzeuge des Charon auf der Ara dieses Museums (IV, 35), wo man, nach der Fahrt des Schiffes, das Vordertheil erkennen sollte.

Einen andern Beweis für seine Erklärung nimmt Winckelmann von der auf unserem Werke erscheinenden Aedicula der Schutzgottheit, die, nach seiner Meinung, ihren Platz auf dem Hintertheile hatte, weil Telemach (Odyss. 15. Gesang, v. 223) vor seiner Abfahrt von Pylos, auf dem Hintertheile seines Schiffes der Pallas opfert, was, nach jenem Gelehrten, anzeigt, dafs sich daselbst ihr Bild als Schutzgöttin befand. Dieser Beweis scheint jedoch nicht entscheidend, indem das Götterbild zur Feierlichkeit des Opfers nach dem Hintertheil gebracht worden sein konnte, wenn es auch seinen gewöhnlichen Platz an dem Vordertheil hatte. Ueberdem bemerkt Winckelmann selbst, dafs mehrere Monumente Bilder der Minerva am Vordertheil zeigen, in denen er aber die Vorstellung dieser Göttin nicht als Schutzgottheit, sondern als Zeichen des Schiffes erklärt, wozu Pallas vornehmlich gewählt ward, weil ihr, nebst Neptun, die Herrschaft des Meeres zugeschrieben ward.

Die auf unserm Monumente erscheinende Flagge (Supparum) befand sich nach den von Winckelmann angeführten Stellen des Pollux und Sueton, gewöhnlich am Hintertheile. Ausnahmen von dem gewöhnlichen Gebrauche könnten aber hier wohl stattgefunden haben; auch scheint es nicht unmöglich, dafs zuweilen Flaggen am Vorder- und Hintertheil aufgestellt wurden.

Das Steuer, ein entschiedenes Kennzeichen des Hintertheils, fehlt auf unserm Monumente, und Winckelmann war daher zu der Annahme genöthigt, dafs man sich dasselbe als weggenommen zu denken habe, indem das Schiff als im Hafen liegend vorgestellt sei. Dagegen aber fehlen an demselben auch die dem Vordertheile zukommenden Rostra, so wie die aus einem Balken mit irgend einem Thierkopfe von Eisen oder Metall bestehende Stofsmaschine. Diese Kriegsgeräthe sind allerdings auf vielen Monumenten ebenfalls nicht zu bemerken; da jedoch unser Fahrzeug sich durch die auf demselben erscheinenden Krieger und durch den Thurm unstreitig als ein Kriegsschiff zu erkennen giebt, so könnte der Mangel jener Geräthe allerdings zu Gunsten von Winckelmanns

Meinung angeführt werden. Doch aber veranlafst uns das auf dieser Biremis in dem Bilde eines Crocodils erscheinende Schiffszeichen, für das Vordertheil zu entscheiden. Winckelmann selbst erwähnt, dafs die Schiffszeichen sich gewöhnlich am Vordertheil befanden; nur mit der Bemerkung, dafs der gewöhnliche Gebrauch die beständige Beobachtung nicht erweise, und sich daher annehmen lasse, dafs jene Zeichen auch zuweilen am Hintertheil angebracht wurden. Da aber eine solche Abweichung von der gewöhnlichen Sitte weder durch Monumente, noch durch Stellen alter Schriftsteller bewiesen wird, so dürfte sie um so weniger glaublich gefunden werden, da es eben so unangemessen scheint, die Zeichen, von denen die Schiffe den Namen erhielten, am Hintertheile zu bilden, als wenn man Zeichen oder Wappen eines Gebäudes an der Hinterseite desselben anbringen wollte.

Wir gehen nun zur Beschreibung unserer Biremis über. Das Ende derselben erhebt sich in einer oberwärts enger zulaufenden Krümmung, die in einer Volute endigt. Zu beiden Seiten ist eine Brustwand von geringer Höhe, und an der Fronte sind Speichen in einer unbedeutenden Vertiefung, welche oben einen Bogen beschreibt, angedeutet. Winckelmann glaubte in ihnen Leitersprossen zum Emporsteigen zu erkennen, und vermuthlich seiner Meinung zufolge sind sie, in dem von ihm bekannt gemachten Kupferstiche, dem Originale nicht entsprechend, mit starken Vertiefungen, und als völlig freistehend vorgestellt worden. Wir möchten sie eher für einen blofsen Zierrath halten, welches sowohl ihre flache Andeutung, als die zwischen ihnen bemerklichen kleinen Schilder zu beweisen scheinen, die man schwerlich für etwas Anderes als für Zierrathen halten kann. Zunächst der Volute erscheint eine Verzierung von Laubwerk, und in derselben ein durch den zerfressenen Marmor undeutlich gewordener Profilkopf in Relief.

Unterwärts, wo die erwähnte Krümmung anfängt, bemerkt man drei kleine Lanzenspitzen, in denen Winckelmann aus dem Schiff hervorragende Waffen der Mannschaft erkannte; sie sind vielleicht ebenfalls als blofser Zierrath zu betrachten. Weiter vom Beschauer rechts erscheint oberwärts ein kleiner Kopf, der im Stich das Ansehen einer Meduse zeigt, im Marmor aber ganz undeutlich ist.

Es folgt, demselben zur Rechten, die Aedicula der Schutzgottheit in der Gestalt eines viereckigen Kastens, der links, zur Andeutung der perspectivischen Verkürzung, enger zulaufend, rechts aber herausgeschoben erscheint, und daselbst an der Querseite einen Ring, vermuthlich zur Handhabe zeigt; einen ähnlichen Ring hat man wahrscheinlich an der anderen versteckten Querseite zu denken. Die unverschlossene Vorderseite der Aedicula läfst einen in derselben stehenden Kopf einer Göttin erscheinen, die sich we-

gen des verwitterten Marmors schwerlich bestimmen lassen möchte. Winckelmann glaubte in ihr die Pallas zu erkennen. Aber gewiſs ist, daſs der Kopf keinen Helm zeigt; er scheint mit einem Stirnbande geschmückt, und man könnte daher eher eine Juno oder Venus in demselben vermuthen. *)

Den hinter der Aedicula, nicht mit der Kriegsrüstung, wie die übrigen, sondern nur mit der Chlamys bekleideten Mann, erklärte Winckelmann für den Steuermann. Aber selbst unter der Voraussetzung des Hintertheils, scheint durch das fehlende Steuer der Grund wegzufallen, denselben hier zu vermuthen; und es kann daher in jener Figur eben sowohl der Proreta vorgestellt sein, dessen Amt es war, über den sichern Lauf des Schiffes zu wachen.

Neben demselben erhebt sich die Flagge in Gestalt eines oben mit einem zugespitzten Knopfe, wie eines Scepters, geschmückten Stabes, um den ein Band geschlagen ist. Sie senkt sich in schräger Richtung nach dem Schiffsende, und scheint daher niedergelassen zu sein. Unter der Aedicula, am Kiel des Fahrzeuges, der hier einen einwärts gehenden Bogen bildet, erscheint das erwähnte Schiffszeichen, ein Crocodil, welches in den Klauen einen Stab hält, der in der Form eines Hakens endet. Hinter dem angeblichen Steuermann, wo der Haupttheil des Schiffes anfängt, erhebt sich ein viereckiger Thurm mit zwei gewölbten Eingängen. Die angezeigten Quadersteine sind ohne Zweifel als eine Abweichung von der Wirklichkeit von Seiten des Künstlers zu betrachten, da solche Schiffsthürme, die vermuthlich dienten, um von einem erhöhten Orte mit Pfeilen und Wurfspieſsen die Feinde zu bekäm-

---

*) Auch Winckelmann scheint jene Benennung nicht sowohl auf das Ansehen dieses Kopfes, als auf die Meinung zu gründen, daſs wir in unserer Biremis ein alexandrinisches Fahrzeug sehen, weil es ein Crocodil, das Symbol von Aegypten, zum Schiffszeichen hat, und daſs demzufolge, da die Schiffe dieses Landes vornehmlich der Pallas geheiliget waren, sich in dem Bilde der Schutzgottheit eine Minerva höchst wahrscheinlich vermuthen lasse. Ferner schloſs Winckelmann aus der vermeinten Aehnlichkeit eines kleinen Kopfes mit den Bildnissen des Agrippa auf den Schiffsvordertheilen der capitolinischen Friesreliefs (Tom. IV, tav. 34), daſs die Schiffe der Alten mit den Bildnissen der Befehlshaber der Flotten geschmückt waren, und glaubte daher die Cleopatra in dem Kopfe der Volute unserer Biremis zu erkennen, in welcher wir demnach eines von den Schiffen vorgestellt sähen, mit denen die ägyptische Königin dem Antonius in der Schlacht bei Actium beistand.

Obgleich diese Vermuthung unbegründet scheint, da sie auf der nicht bewährt gefundenen Voraussetzung, daſs jener Kopf den Agrippa vorstelle, beruht, so könnte man dagegen, wenn durch das Crocodil ein ägyptisches Schiff erwiesen wird, auf die Annahme eines Schiffes von der Flotte der Cleopatra in der Schlacht bei Actium auf eine andere Weise geführt werden; unter der Voraussetzung nämlich der Richtigkeit der oben erwähnten Vermuthung, daſs man in unserm Monumente das Votivstück eines Kriegers nach einem Seetreffen zu erkennen habe. Man wäre dabei unstreitig genöthigt, an die Schlacht bei Actium zu denken, da nach derselben, bis auf den bürgerlichen Krieg Constantins des Groſsen mit dem Licinius, Seeschlachten in der römischen Geschichte nicht weiter vorkommen, und das Monument sich als ein Werk aus den Zeiten der Kaiser zeigt, aber keineswegs in die Epoche des vierten Jahrhunderts gesetzt werden kann. Man würde demnach, unter jener Voraussetzung, in dem Reiter an der Querseite einen Krieger des Octavius erkennen, und in der Biremis ein von ihm in der Schlacht bei Actium erbeutetes Schiff der Cleopatra, welches er, in Marmor gebildet, der Fortuna in ihrem Tempel zu Präneste weihte.

pfen, unmöglich von Mauerwerk, sondern nur von Holz sein konnten.

Am Kiel erscheinen vierundzwanzig Ruder in zwei Reihen hintereinander, in schräger Richtung, vom Schiffsende abgewendet; ein Umstand, der ebenfalls einen Grund zu gewähren scheint, in demselben das Vordertheil zu erkennen. Die Ruder sind unten zugespitzt wie Schwerter, und zeigen oben die Form eines umgestürzten Kelches, in welchen sie eingesetzt scheinen. Die vordere Reihe ist an der hervorspringenden Fronte des Schiffsraumes befestigt, in welchem sich die Ruderknechte befanden. Darüber erscheint das Gebälke mit einer Reihe kleiner oben und unten zugespitzter Ovale geschmückt. Auf dem Gebälke erhebt sich eine Brustlehne mit einem Zierrath von runden Schilden. Sie steht etwas zurück, und gewährt dadurch einen Vorplatz, auf welchem zwei Krieger erscheinen. Sechs andere, von denen die zwei letzten vom Beschauer rechts modern sind, stehen innerhalb der Brustwand. Alle zeigen römisches Costume. In dem zweiten rechts erkannte Winckelmann, wegen seiner mehr geschmückten Kleidung, den Centurio. Unter den Zierrathen ihrer Schilde bemerkt man eine Hand, die einen mit einer Schlange umwundenen Neptunischen Dreizack hält (nicht einen Spiefs, wie Winckelmann sagt, und wie der Kupferstich zeigt). Die Köpfe sämmtlicher Figuren sind neu, mit Ausnahme des dritten Kriegers in der Folge vom Beschauer links. Von der Figur des Reiters an der Querseite ist nur der Körper noch erhalten, und an dem Pferde fehlt Kopf und Hals, so wie das linke Vorder- und Hinterbein. Winck. Mon. ined. Nr. 207.

Beilage zur Galleria delle Statue, S. 179.

Seit Visconti an die allbekannte und gewöhnliche Darstellung der Kaisermünzen erinnert hat, deren Umschrift öfter die bezeichnete Figur unseres Marmors, eine bekleidete Frau mit einer Blume in der ausgestreckten Linken, und mit der gesenkten Rechten am aufwärts gezogenen Gewande, für eine Spes erklärt, blieb ihm, die gewünschte Uebereinstimmung nachzuweisen, nur eine zwar sinnreiche, aber gesuchte Erklärung übrig. Wie Fortuna, bemerkt er, die Gefährtin der herrschenden, ist Spes die Schützerin der zukünftigen Kaiser; die letztere, mit den drei capitolinischen Gottheiten, oder, da Minerva hier in anderer Gestalt erscheint, mit zwei derselben und der Minerva Salutaris, dann mit Mars, dem Stammvater Roms, und Mercur, dem Opferführer, konnte füglich das Lararium des Aelius Verus in der tiburtinischen Villa seines herrschenden Vaters begünstigen. Visconti selbst gab wenig auf jene Vermuthung, die nicht mehr als eine allgemeine Wichtigkeit der Götterfiguren, für den Cultus aber, zumal da die Götter des

Capitols hier nicht in Gestalt und Zusammenstellung des capitolinischen Tempels erscheinen, keine genügende gegenseitige Beziehung derselben nachweist.

Schon dieser Mangel an Zusammenhang der Figuren macht es wünschenswerth, auf Winckelmanns Erklärung zurückzugehen, und trotz des allem Anschein nach entschiedenen Widerspruchs der Kaisermünzen, ist dieses keineswegs unmöglich. Unter den zwölf Gottheiten des capitolinischen Tempelbrunnens hält Venus, ebenfalls bekleidet,eine ähnliche Blume in jeder Hand. Auf einer Ara des Museo Chiaramonti erscheint Venus, durch den heranflatternden Amor unverkennbar, im bacchischen Gefolge mit derselben Blume in der rechten Hand. Für das Hinaufziehen des Gewandes, welches eine in unserem Marmor wie in den Münzen entschiedene Bewegung ist, giebt es allerdings kein ähnliches Beispiel. Wie wenig jedoch darum der Möglichkeit einer Venus in alterthümlicher Darstellung widersprochen werde, beweist eines Theils, dafs diese Bewegung, wenn auch später auf die Spes fixirt, doch auf alterthümlichen Werken, wie auf dem capitolinischen, weiblichen Figuren allgemeiner ertheilt wird; andererseits, dafs der Sinn jener Bewegung nicht einmal unbestritten ist, in der Visconti eine rasche Annäherung erkannte, während mancher Andere in ihr das so leise als freundliche Herannahen der Hoffnung oder eine Bewegung des Tanzes erkennen möchte. Es ist nicht unwahrscheinlich, dafs die römische Vorstellung der Spes einer vereinzelten alterthümlichen, auf anderen Werken immerhin nebenher erscheinenden Darstellung der Venus entnommen wurde. Aehnliches hatte ja, wenn die sehr einfache Deutung eines vielfach erklärten Factums nicht trügt, Agoracritus mit seiner Venus gethan, indem er sie zur Nemesis umwandelte. Was seiner Venus eine anmuthige Bewegung sein mochte, wie sie es vielen Vasenfiguren ist, wurde derselben Statue als Nemesis eine bedeutsame Beugung des Armes. Solche Umwandlung auch für die Spesfiguren anzunehmen, wird neben vorhandenen ähnlichen Venusbildern um so räthlicher, als der alterthümliche Styl dieses häufigen Götterbildes uns auf berühmte griechische Urbilder zurückweist, ohne dafs wir aus übrigen Nachrichten von einem einzigen Bilde einer griechischen Spes, einer entsprechenden Elpis, Rechenschaft zu geben wüfsten. Vielmehr finden sich andere ähnliche Bilder griechischen Ursprungs vor, ähnlich bekleidete mit zierlicher Haltung des Gewandes, meist durch den Modius auf dem Haupte als unterirdische Gottheiten bezeichnet. Diese Figuren, deren Vergleichung hier zu weit führen würde, sprechen die strenge Bedeutung der Venusbilder eben so entschieden und fast einseitig aus, als die Spesfiguren die milde und holdselige Erscheinung derselben Göttin.

ZWEITES BUCH.

Die vaticanischen Sammlungen.



ERSTES HAUPTSTÜCK.

Das vaticanische Museum.

A.

Appartamento Borgia.

Erstes Zimmer.

Vom Eingange links anfangend.

Fragmente von Statuen etc.

1. Männlicher Sturz. — 2. 3. 4. Satyrstürze mit Fellen. — 5. Sturz einer römischen Kriegerstatue von Porphyr. — 6. Fragment einer nackten Jünglingsfigur. — 7. Männlicher Sturz. — 8. Männlicher Sturz mit Chlamys und aufgesetztem Kopfe eines Mercur mit anschliefsendem Petasus auf dem Haupte. — 9. Schenkel einer Venus Anadyomene mit einer Hand, die das Gewand unter der Scham hält. — 10 u. 12. Knabenköpfe. — 11. Liegende Knabenfigur, die rechte Hand an den Mund gelegt.

13. Ein Kamin von einer Art hartem Sandstein, mit kleinen menschlichen Figuren, Trophäen, Fruchtgewinden und Arabesken von vortrefflicher Arbeit geschmückt, zeigt den Styl des 15ten Jahrhunderts. — *Unter demselben an der Wand:* 14. Bassorilievo von roher Arbeit, welches die Entführung der Helena durch den Paris vorstellt. Helena, bekleidet und halb verschleiert, steht vor dem auf dem Schiffe gegen sie gebeugten Paris; hinter ihm ein bärtiger Schiffer, letzterer ohne die gewöhnliche Mütze. — 15. 17. 18. 19. Nackte männliche Stürze. — 16. Männlicher Sturz mit aufgesetztem Kopfe des jüngern Philippus. — 20. Sturz eines Hercules mit Löwenhaut und Scyphus in der Hand. — 21. Sturz einer Spes. — 22. 23. Männliche Stürze. — 24. Fragment einer bekleideten weiblichen Figur. — 25. Bekleidete Matrone mit aufgesetztem Kopfe, ohne Schenkel und Beine. — 26. Männlicher Sturz.

Acht Säulen: zwei von weifsem und sechs von weifs- und rothgeflecktem Marmor. *Auf denselben:* Vier kolossale Masken und vier Marmorscheiben. Die eine stellt eine sitzende weibliche Figur halb bekleidet und vom Rücken gesehen vor; die drei übrigen männliche Brustbilder.

Reliefs an den obern Wänden.

1. Fragment mit einem Gewinde.

2. Römische Procession mit Lictoren, halbe Figuren, ehemals in der Villa Aldobrandini, und wahrscheinlich aus dem benachbarten Forum Trajans, ein stark erhobenes Werk von schöner Arbeit. Die zwei vordersten Köpfe sind neu.

3. Zwei Masken über Gewinden.

4. Zwei Faustkämpfer, ein bärtiger und ein Jüngling, Dares und Entellus genannt; Figuren bis an die Knie; von stark erhobener Arbeit; aus der Villa Aldobrandini.

5. Sehr verstümmeltes und mittelmäfsiges Fragment mit Kriegerfiguren und einer Victoria. *)

6. Gesims.

7. Schlechtes Relief mit einer männlichen und zwei weiblichen Bildnifsfiguren, sämmtlich um einen in der Mitte sitzenden Mann versammelt, der eine Rolle ausbreitet.

8. Fragment, worauf die verstümmelten Figuren eines Opferschlächters mit einem Stiere, und einer römischen Matrone mit hohem Haarputze. — 9. Gesims. — 10. 12. Pilastercapitäle von römischer Ordnung.

11. 13. Schöne Friesfragmente, ehemals in der Villa Aldobrandini, und vermuthlich vom Forum Trajans. Das eine, ein in Arabesken auslaufender Amor, der einer Chimära Wein eingiefst. Das andere, zwei ebenfalls in Laubwerk auslaufende Amoren, in derselben Handlung begriffen, ohne jenes Thier. Zwischen ihnen ein bacchischer Krater, worauf ein bärtiger thyrsustragender Satyr und zwei Mänaden. Ganz ähnliches Relief bei Cavaceppi Raccolta 33.

Ueber dem Eingange zum folgenden Zimmer: 14. Männlicher Profilkopf von Rosso antico auf einer Scheibe von weifsem Marmor. — 15. Korinthisches Pilastercapitäl.

---

*) Im Hintergrunde zwei sprengende Reiter mit der Chlamys bekleidet, voran ein jugendlicher Mann mit Chlamys und einem Hute, der entschieden für den Flügelhut eines Mercur gelten könnte, wäre der vielfach gezackte Stab nicht einer Staude ähnlicher als einem Caduceus. Ihm gegenüber sitzt ein bärtiger, ebenfalls mit Chlamys bekleideter Mann, unter dessen hohem Sitze eine nackte geflügelte Frau, vielleicht eine Scylla, zu bemerken ist. Unterwärts fällt ein mit der Chlamys bekleideter Mann einer entgegenschreitenden Victoria, mit Palme und Kranz, zu Füfsen. Die Bildung seines aufgesetzten Kopfes ist fast mohrenhaft. Noch mehr unterwärts liegt ein bekleideter Gefallener, neben ihm Helm und Schild, auf welchem Bogen und Pfeil liegt. Sehr auffallend ist endlich am linken Ende eine dem sitzenden Manne gegenüber etwas tiefer sitzende verschleierte Frau, an deren Stuhl ein mit Blitzen verziertes Schild angelehnt ist.

In der Mitte des Saals: Eine grofse runde Schale von Paonazzetto.

Zweites Zimmer.

Vom Eingange links.

Fragmente von Statuen etc.

1. Männlicher Sturz. — 2. Sturz eines bogenspannenden Amors. — 3. Kopf des Hercules. — 4. Jünglingssturz mit Chlamys. — 5. Kopf einer Satyrin mit Pinien bekränzt. — 6. Weiblicher Sturz, wahrscheinlich von einer Venus. — 7. 8. Männliche Stürze. — 9. Sturz eines kleinen Bacchus, bekränzt und mit der Nebris bekleidet. — 10. Obertheil des Hercules mit dem Füllhorn. — 11. Satyrkopf im edleren Charakter mit Stirnbinde. — 12. Kleine Figur des Nils mit Kindern umgeben, wie die schöne kolossale Bildsäule dieses Flufsgottes im Braccio nuovo. — 13. Kopf einer römischen Matrone mit falschem Haaraufsatze. — 14. Sturz eines gefesselten Amors. — 15. Kopf und Oberleib eines Atlanten mit einem zum Kissen zurecht gelegten Gewande auf dem Haupte.

16. Körper des Saturnus in Lebensgröfse, der über den bärtigen Kopf ein Gewand gezogen hat, an dem rechts die Finger von einer Hand zu bemerken sind: ähnlich der sitzenden Figur dieses Gottes auf der capitolinischen Ara; und vermuthlich dasselbe Bruchstück, dessen Visconti (Pio Clem. VI, 2.) als einer seltenen, im Hofe des Palastes Massimi befindlichen Vorstellung erwähnt.

17. 19. Bildnifsstatuen aus der Familie der Manilier; ein Mann mit den Attributen Mercurs, Füllhorn, Beutel und Caduceus; und eine ziemlich bejahrte Frau als Venus, in der Stellung der mediceischen, ein Delphin neben ihr; beide am Grabmale der Manilier in der Vigna Moroni an der Via Appia gefunden. Guattani Mem. enclop. rom. T. IV. p. 34.

18. Vorwärtsschreitender Knabe mit einem über dem linken Arm herabhängenden Gewande; vermuthlich ein Knöchelspieler; der Kopf scheint ein Bildnifs.

20. Statue eines Silen: er sitzt auf einer Cista, auf der man Spuren von rother Farbe bemerkt. Neu die Arme mit der Kanne und der Schale.

21. Stehende Venus Victrix. Neu die Arme, aber alt der Kranz, welchen die Linke an den Schenkel drückt. Daneben Amor, der sich den Helm des Mars aufsetzt; hinter ihm der Harnisch des Gottes.

22. Laufender Knabe, dessen Linke eine an das übergeschlagene Gewand gedrückte Traube hält. Neu der rechte Arm, die

Hand ausgenommen. Der Rebenast in derselben ist gröſstentheils ergänzt; die Arbeit sehr mittelmäſsig.

23. Brunnengenius mit einem Falken in der linken Hand; in der Rechten hält er ein auf einem Pilaster liegendes Gefäſs mit einer durchgehenden Oeffnung. Neu der rechte Arm, alt jedoch die Hand mit dem Gefäſse.

24. Satyrsturz mit dem Reste vom Pedum. — 25. Sturz eines gefesselten Amor. — 26. Knabenkopf. — 27. Satyrsturz mit der Nebris. — 28. Verstümmelte Gruppe von zwei Heroenfiguren, vermuthlich Castor und Pollux: der eine hält ein Schwert; ein auch sonst (Petrusi Tesor. Farnes. VII. 10. 1 und Inghir. mon. etr. S. II. t. 65) den Dioscuren gegebenes Attribut. — 29. Männlicher Sturz. — 30. Mädchenkopf. — 31. Satyrsturz mit der Nebris. — 32. Sturz einer Jünglingsfigur. — 33. 34. Männliche Stürze.

Unter den erwähnten Sculpturen dieses Zimmers: ein schönes Gesims aus dem 15ten oder 16ten Jahrhunderte. Zwei Köpfe des bärtigen Bacchus und mehrere Fragmente antiker Architektur; unter diesen ein Pilastercapitäl mit einem von Medusen gehaltenen Lorbeerkranze, zwischen dem ein Lotus entsprieſst, auf dem eine Eule sitzt.

Reliefs an den Wänden.

1. *Ueber dem Eingange:* Brustbild einer römischen Matrone mit hohem Haarputze zwischen zwei verstümmelten Amoren in einem Giebelfelde; vermuthlich von einem Grabmale.

2. Gutes Relief von pentelischem Marmor; ehemals im Palaste Ruspoli. Man sieht links eine sitzende Frau mit halb verhülltem Haupte. Ihr reicht die Hand ein stehender junger Krieger mit griechischem Helme, einer kurzen Tunica und der Chlamys, einen Wurfspieſs in der linken Hand. Hinter ihm ein Pferd und ein Waffenträger mit einer Lanze. Rechts ein Lorbeerbaum, von einer groſsen Schlange umwunden. Die Vorderarme des Mannes und der Frau, die einander die Hände geben, sind neu; doch scheint die Richtung der Oberarme die Ergänzung zu rechtfertigen. Winckelmann vermuthete in diesem Gegenstande erst Iason und Medea, dann Auge und Telephus. Treffender erinnerte Visconti (Pio Clem. V. 19) an die häufigen Abschiede der Grabdenkmäler, denen auch, wo ihre Grabesbeziehung durch Inschriften und Figuren entschiedener ausgesprochen ist, hier und da schlangenumwundene Bäume hinzugefügt werden; in welchem Falle nach Plutarchus die Schlange als Symbol des verwandelten Heroen gelten kann. Den Beweis geben zwei von Patin erläuterte griechische Grabmäler (Poleni Thesaur. Tom. II), und zur Bestätigung dient ein schönes Relief in der Gallerie der Statuen. Winckelm. Mon. ined. No. 72.

3. Sarkophagplatte mit der Doppeldarstellung von Peleus Be-

such bei der schlafenden Thetis und dem der Luna beim Endymion; ehemals im Palaste Rondanini; bei mittelmäfsiger Arbeit durch die ganz ungewöhnliche Erscheinung verschiedener auf derselben Platte dargestellter Mythen bereits von Winckelmann (Mon. ined. Tom. II p. 124) ausgezeichnet. Auf der linken Ecke ist zuerst ein auf ein Gefäfs gelehnter, neugierig aufschauender Flufsgott, mit der rechten Hand sich an den Bart fassend; im obern Felde sitzt eine Figur wie Hercules, die Schenkel mit der zum Theil antiken Löwenhaut bedeckt, auf einem Felsen, stützt die Rechte, so wie die von der Linken gehaltene Keule, auf denselben, und wendet den Kopf nach einer, oberwärts nackten, auf seinen Rücken gelehnten Frau, etwa Hebe. Unter ihm fafst der bärtige, mit Helm und Chlamys angethane Peleus ein Felsstück mit der Rechten, während die Linke das Schild hält. Er schreitet der schlummernden, hier mit einem Kopfputze des 3ten Jahrhunderts versehenen Thetis zu, die zwei Amoren zu enthüllen bemüht sind, und über die ein bärtiger, am Haupt geflügelter, langbekleideter Somnus mit langen Aermeln und entblöfster linker Brust Schlummersaft aus einem Horne giefst. Die Schlummernde liegt an einem Felsen, an dem eine Eidechse hinaufläuft; der Schlafgott über ihr weiset nach der zweiten Scene. In dieser erscheint zuerst das sprengende Viergespann der Luna von einem Amor gezügelt, und von einem andern Amor mit einer Fackel abgewehrt. Die Deichsel des Wagens endet in einen Widderkopf; die Seite desselben ist mit Arabesken verziert. Von ihm steigt Luna herab, in langer von der rechten Schulter gestreifter Doppeltunica, den Peplus kreisförmig haltend; ihr Kopf ist verdächtig. Den vor ihr in der latmischen Höhle schlafenden Endymion ist ein Amor zu enthüllen bemüht. Ueber der Grotte bemerkt man die Halbfigur eines bärtigen Somnus mit Schmetterlingsflügeln am Rücken, das Gewand über Leib und rechte Schulter geschlagen, die linke Hand untergestützt, die rechte auf den Felsen gestützt. Gerhard antike Bildwerke, Taf. XL. 2.

4. Fries. — 5. Schönes Friesfragment mit Laubwerk in sehr erhabener Arbeit, ehemals in der Villa Aldobrandini.

6. Grofse Reliefplatte, als Monument des Palastes Giustiniani und als Vorstellung der Pflege des jungen Zeus bekannt, seiner Arbeit nach der Zeit des Antoninus Pius nicht widersprechend, an welche Böttiger mit Anführung des Münztypus eines auf einer Ziege reitenden jungen Zeus erinnert. Das Kind sitzt auf einem Felsen, aus einem grofsen tief durchbohrten und mit beiden Händen gefafsten Horne trinkend, welches ihm die vor ihm stehende Nymphe, nach der gewöhnlichen Erklärung etwa Adrastea, darreicht. Sie ist mit Epheu bekränzt und langbekleidet; die Tunica hat sie von der Schulter gestreift und den Peplus um den

Leib geknüpft; das Kind ist nackt, sein Kopf und der Rand des Gefäfses sammt der linken Hand, die es hält, neu. Der Felsensitz des Kindes liegt aufserhalb einer Grotte, innerhalb welcher ein knabenhafter, bocksfüfsiger Pan mit umgeknüpftem Felle, Pedum und Syrinx steht. Vor ihm, unter dem Sitze des Kindes, befinden sich zwei Ziegen, die eine jung, die andere mit schwellendem Euter.

Nymphe, Kind und Höhle sind von den Zweigen eines Baumes überschattet. Erst nach Vergleichung eines ähnlichen Fragments im Saale der Thiere (Nr. 101) wird man diesen Baum entschieden für eine Eiche halten; Böttiger erklärte ihn mit Erinnerung an den Baum, unter dem Europa geruht, für einen Platanus. Um seinen dicht hinter dem Kinde anhebenden Stamm windet sich eine Schlange empor und bedroht ein Vogelnest, nach dessen vier Jungen zwei gröfsere Vögel hinschauen. Die Gestalt der letzteren ist unentschieden genug, um Bellori's Irrthum entschuldigen zu können, der sie für junge Adler nahm; dagegen sie Böttiger treffender für die elterlichen Vögel des Nestes erklärt, und für die ganze Thiergruppe an das Wahrzeichen der neun Sperlinge in Aulis erinnert. Auch an Tauben könnte man denken, wie sie zugleich mit Adlern in der Umgebung des Zeuskindes erwähnt werden (Athen. XI. 491. A. B.), zumal wenn man eine andere Thiergruppe betrachtet, die unter einem Zweige des Baumes auf der Wölbung der Höhle bemerklich ist. Ein Adler zerfleischt dort einen Hasen, oder, nach Böttiger, wegen einer Stelle des Aeschylus, vielleicht eine trächtige Häsin; welche letztere Vermuthung jedoch aus der Anschauung des Marmors nicht bewiesen wird. Der genannte Gelehrte, auf dessen ausführliche Erklärung (Amalthea Seite 74; der Kupferstich aus Galeria Giustiniani II. 61) wir uns bei diesen Erwähnungen beziehen, wendet den wohlbegründeten Satz, dafs Nebenwerke auf antiken Bildwerken nicht leicht für müfsig zu erachten sind, mit Recht auch auf jene Thiergruppen an, und erkennt in der Verknüpfung zwei berühmter und entgegengesetzter Thiersymbole eine Andeutung des ehernen Zeitalters und des Kampfes der Erdbewohner, der, nach Virgilischer Ansicht, die Erscheinung des Zeus auf der Erde für dasselbe begründet. (S. d. Beilage.)

7. Vier graue Marmorsäulen, worauf eben so viele Köpfe in erhobener Arbeit auf Marmorscheiben, unter denen sich eine Minerva und ein lorbeerbekränzter Bildnifskopf befinden.

In der Mitte des Zimmers: Brunnenmündung, ehemals im Palast Giustiniani, und aus der Sammlung Lucian Buonaparte's in das Museum gekommen; ringsum mit erhobenen Bildwerken bekleidet, welche von einem modernen Künstler nach antiken Vorbildern, aber sehr frei zusammengesetzt sind. Diese dem gewöhnlichen Ansehen des sogar in seiner Ausführung für antik gehaltenen Werkes widersprechende Meinung läfst sich auch durch mehrere, schwerlich

antike Vorstellungsweisen bestätigen, zu denen wir die in bacchischen Bildungen nicht leicht bis zur Hälfte ausgeführte Herme und den bei einem sinkenden Silen hülfreichen Pan rechnen. Gestochen in den Admirandis Romae tav. 44. 45. und in der Collection des Peintures et Sculptures du Prince de Canino. Rome 1822. Fol.

Drittes Zimmer.

Neben den beiden Eingängen, einander gegenüber: Zwei Bassirilievi von Stuck, gefunden im Grabmale der Manilier; nicht ausgeführt, unrichtig gezeichnet und im Styl nicht unähnlich dem Charakter moderner Kunst. Das eine stellt Venus und Adonis mit einem Amor vor (Guattani Memorie Enciclopediche Tom. V p. 49 Museo Chiaramonti A. III. 9); das andere einen thronenden bartlosen Jupiter mit einer unkenntlichen Hauptbekränzung, die man für Eichenlaub nehmen kann; seine Füfse ruhen auf der Weltkugel: ihm zur Rechten Neptun und zur Linken eine andere männliche Figur, die den rechten Arm unter das Haupt stützt und einen Stab in der linken Hand hält; man kann in ihr den Pluto, als den dritten von Saturns Söhnen, vermuthen; sie zeigt jedoch weder den Charakter noch die Attribute dieses Gottes (Guattani a. a. O. p. 58).

Sarkophag: An der Fronte vier bacchische Masken über Gewinden von Genien gehalten; auf der einen Querseite ein Eber und auf der andern eine Sau. Darunter sind zwei männliche Bildnifsköpfe, ein weiblicher Kopf und eine Silenmaske; alles eingemauerte Fragmente von antiken Bassirilievi.

S a r k o p h a g: (†) Das Bassorilievo an der Fronte, früher im Besitze des Malers Rehberg (Welcker ad Philostrat. p. 309), ist bekannt gemacht bei Guattani (Monum. ined. ant. Anno 1785, Gennaro, tav. 3) und für den W e t t l a u f d e s P e l o p s u n d O e n o m a u s erklärt. Beide sind in römischer Kriegskleidung. Pelops ist auf der vorderen Quadriga, und auf der hintern Myrtilus, Wagenlenker des Oenomaus, der hinten vom Wagen herabgestürzt erscheint. Neben ihm zwei Frauen, deren äufserste, mit einer Stirnkrone geschmückt, die linke Hand nachdenklich unterstützend, dem Anschein nach ältlichen Ansehens, an die Figur der Eris auf einem albanischen Relief (Zoëga bassirilievi tav. 52) erinnert, und wenigstens minder passend auf Hippodamia gedeutet wird, als die zunächst vor dem Gefallenen stehende klagende Figur, die nach ihrem jugendlichen Ansehen mindestens eher eine Gefährtin als, wie Welcker meinte, eine Wärterin. Oben eine liegende Nymphe, für den Flufs Kladeos erklärt, an dem der Wettlauf begann; obwohl bei dieser Voraussetzung, theils ihre erhabene Lage, theils die Meta in ihrer Hand befremdet. Neben ihr ein Olivenbaum, auf den Olivenkranz der Spiele bezüglich. Zwei Meten, an den Enden der Fronte, bezeichnen einen Circus als den Schauplatz der Begebenheit, der vermuth-

lich auch durch die Bogenlinie rechts angedeutet ist. Auf der Basis der gedachten Meten links sind Seethiere zu bemerken. Jenseits derselben bemerkt man einige Köpfe von Zuschauern. Auf der einen Querseite ist ein Greif und auf der andern eine Chimäre.

Unten eingemauert ist ein Helm, die verstümmelten Figuren eines Satyrs und eines Knaben mit erhobener Fackel, und ein Fragment von einer Eberjagd.

An den obern Wänden sieht man folgendes antike Mosaik: 1 u. 2. Eine Vase und zwei Vögel; zwei Fragmente von schwarzen und weifsen Steinen. — 3. Der Monat Junius, wie die Inschrift zeigt, als ein Knabe vorgestellt, der in der einen Hand einen Fruchtkorb und in der andern einen Korb mit Kräutern hält. Ihm zur Rechten Fische, zur Linken ein Fruchtkorb. — 4. Zwei Enten, dazwischen ein Baum. — 5. Eine Ente und zwei andere Wasservögel; ebenfalls ein Baum dazwischen. — 6. Ein Kahn mit zwei männlichen Figuren, eine Ente und ein Fisch auf einem Flusse. — 7. Kopf eines Meergottes mit Schilf bekränzt; Fragment von schwarzen und weifsen Steinen. — 8. Viereckiges Mosaikstück eines Fufsbodens mit Blumengewinden und andern Zierrathen.

Unten sind folgende antike Gemälde in Glas und Rahmen aufgestellt:

Weibliche Figur in langem violettem Oberkleide bis an die Arme, wo vom Unterkleide die Aermel von sehr dünnem weifsem Zeuge erscheinen. Der untere Theil der Figur fehlt. Sie wurde 1810 bei einer Ausgrabung an der Via Nomentana, in der Tenuta di S. Basilio, ungefähr vier Miglien von Rom, gefunden.

Fünf weibliche Figuren, sehr mittelmäfsig und stark übermalt, mit den antiken Namen derselben, von den Wänden eines zu Tor Marancio vor Porta San Sebastiano entdeckten Zimmers. Sie beziehen sich auf unzüchtige und unnatürliche Liebe, und sind folgende: Canace, nur in Umrissen mit braunrother Farbe; das Haupt auf den linken Arm gestützt, dessen Hand das Schwert hält, mit dem sie sich entleibte. Sie fafst mit der Rechten den Zipfel des Gewandes. Myrrha, vorwärts eilend, mit röthlichem Unterkleide und gelbem Mantel. Pasiphaë, stehend, den rechten Arm auf den Stier gelegt, in violettem Kleide. Scylla, in gelbem Unterkleide und violettem Mantel. Sie legt die rechte Hand in das Fenster des Minos und scheint in der linken Hand die Purpurlocke ihres Vaters Nysus zu halten. Phädra, stehend, in der Rechten den Strick emporhaltend, mit dem sie sich erwürgte; das Unterkleid violett, der Mantel gelb.

Antikes Gemälde, bekannt unter dem Namen der Aldobrandinischen Hochzeit, entdeckt unter Clemens VIII bei der kleinen Kirche S. Giuliano, unweit des

Bogens des Gallienus, wo man sonst, ohne hinlänglichen Grund, die Gärten des Mäcenas vermuthete. Man fand es daselbst wohl erhalten an einer noch aufrecht stehenden Wand der Ruinen eines antiken Zimmers. Es war eingefaſst mit einem Fries von Weinranken, der längst verschwunden ist, von dem aber zur Zeit des Friedrich Zuccaro, der von Entdeckung dieses Werks als Augenzeuge spricht, ein Maler noch ein Fragment aufbewahrte. Abgesägt von der Mauer, erlangte das Bild der Cardinal Cintio Aldobrandini, der damit das Casino seiner Villa auf dem Quirinal schmückte, wo man es noch in unsern Tagen sah. Im Jahre 1818 kaufte es Pius VII für das vaticanische Museum, dem Vernehmen nach für 10,000 Scudi, und zu gleicher Zeit sind einige Restaurationen von einem römischen Maler, Domenico del Frate, vorgenommen worden. Die Sorgfalt dieser Herstellung wird in einem Aufsatze über unser Werk von dem Marchese Luigi Biondi (Atti dell' Accademia archeologica Tom. I) sehr gerühmt.

In dem Gegenstande erkannten einige die Hochzeit irgend eines römischen Paars, ohne höhere Beziehung, wobei man an die des Stella mit der Violantilla, welche Statius besang, oder an die von Catull verewigte des Manlius und der Julia dachte. Dieser letztern Meinung, die wenigstens durch die sonstige Annahme, als gehörten die Gärten des Mäcenas in die Gegend des Fundorts, kein gröſseres Gewicht erhält, trat noch neulich Biondi a. a. O. bei. Das ideale Costume der Mittelgruppe zeigt jedoch zur Genüge die Unzulänglichkeit jener frühern Auslegungen; des Fremdartigen in der Darstellung römischer, meist durch die Ehevollzieherin Juno angeordneter Vermählungen nicht zu gedenken. Wir erblicken die Vorbereitung zu einer Vermählung der mythischen Zeit, vielleicht durch Nebenwerk römischen Ceremoniells einem spätern Brautpaar zugeeignet; in seiner ursprünglichen Mitte aber vermuthliche Wiederholung eines früheren, in Anordnung und Bedeutung vielleicht eben so bekannten Kunstwerks, als der Gegenstand des gegenwärtigen vereinzelt unbekannt, und schwer bestimmbar erscheint.

Man kann an mythische Vermählungen, wie die von Paris

und Helena; man kann mit Winckelmann an die Vermählung des Peleus mit der Thetis denken; man kann, da schwerlich eine jener Erklärungen durchaus genügen wird, Böttigers reiche Auseinandersetzung einer Vermählung von Liber und Libera verfolgen, vielleicht auch diese nur, um auf frühere Erklärungsversuche zurückzugehen. Indem wir dem Leser unter diesen zu wählen überlassen, *) werden wir unser Kunsturtheil zum Schlusse folgender Bemerkungen aussprechen.

---

*) Wir gestehen Zoëga's von ihm selbst allzuoft als Nothbehelf angewandten Grundsatz einer häufigen Vermischung griechischer Compositionen mit römischem Nebenwerk, nur mit grofser Einschränkung und namentlich ohne allen Verdacht einer Umgestaltung der Mittelgruppe für ein Werk anwenden zu können, das in allen seinen Theilen, und selbst in der allgemein für römisch erkannten Nebengruppe, eine von späterer Geschmacklosigkeit und Ueberladung gleich freie Anordnung zeigt. Sobald wir jedoch jenem Grundsatze widerstreben müssen, glauben wir bei allen Vorzügen von Böttigers Erklärung ernstliche Bedenken über das Resultat derselben nicht zurückhalten zu dürfen. Irren wir nicht, so darf höchstens die Nebengruppe zur Linken des Beschauers für einen römischen Zusatz gelten, weil nur bei ihr Costume und Ceremoniell dafür spricht. Aber gesetzt auch, man sei geneigt in der Nebengruppe zur Rechten eine ebenfalls von römischer Sitte geforderte Abänderung anzunehmen, so glauben wir doch die ganze mittlere Vorstellung, die nichts Römisches verräth, von jedem ähnlichen Verdachte völlig freisprechen zu müssen. Vergleichen wir damit die Meinung Böttigers, dafs hier die Vermählung eines unter bacchischen Weihungen verbundenen, im Bilde des Liber und der Libera neben Venus als Pronuba vorgestellten Paares dargestellt sei, so glauben wir, wie ungleich tiefer auch jene Erklärung begründet sei, in der Prüfung der einzelnen Figuren dennoch dieselben Anforderungen an sie machen zu müssen, wie an die ältere Erklärung des Pignorius auf dieselben, aber als Götter gedachten Götterfiguren. Die Symbolisirung menschlicher Ereignisse durch die idealen Formen gleichlautender göttlicher Begebenheiten ist im griechischen Alterthume häufig; sie hat für uns im Kreise der Vasenmalereien ihren vorzüglichen Sitz, und die Vermählung des Liber und der Libera, mit Beziehung auf Eingeweihte, ist ein häufiger Gegenstand dieser letztern. Niemandem aber kann es besser bekannt sein, als dem vasenkundigen Urheber der obigen Erklärung, wie sehr einerseits die verglichenen Vasenmalereien an bacchischen Andeutungen reich sind, und wie wenig andererseits die verschwiegene Beziehung der Göttervorstellungen im Costume oder vollends in der Handlung der einzelnen Figuren irgend etwas ändert. In der That ist eine bacchische Beziehung des vorgestellten Paars keineswegs anschaulich gemacht. Die gewöhnliche Verzierung von Weinranken, welche vormals das Bild umgaben, wird man nicht anführen wollen. Der goldene bacchische Stirnschmuck, den man zwischen dem Weinlaub des Bräutigams bemerkt hat, erscheint im Original durchaus nicht als Binde, sondern etwa als gelbe Blumen. Jede andere bacchische Beziehung fehlt, und wenn man einwenden wollte, die einfache Composition unseres Werkes habe keinen Anspruch auf das üppige Nebenwerk der Vasenbilder, so würde man dadurch, für unsere Meinung günstiger, einen schicklichern Vergleichungspunkt in bekannten Marmorwerken als in den Vasenbildern finden. Allerdings erscheint auch die für Venus erkannte Pronuba unsers Wissens in keinem bekannten Vasenbilde, dagegen die des Bacchus auf einem vaticanischen Relief (Pio Clem. IV. 24) ihr ähnlich ist, und auf zwei andern Marmorwerken unsere Gruppe die einer Braut zuredende Venus wiederkehrt. Die Braut ist dort (Winckelmann monum. ined. N. 115. Millin Gall. pl. 137) Helena, und die Hinweisung auf jene Marmore wie auf eine Braut der Heroenzeit, erscheint um so passender, wenn, wie wir glauben, der Bräutigam unseres Werkes nimmermehr für einen Bacchus gelten kann. Dieses zu beweisen scheint uns der sehr ungöttliche Sitz auf der Thürschwelle genügend, wogegen der Epheu, allgemeine Bekränzung eines genossenen oder gehofften freudigen Taumels, nicht streiten kann.

Wir glauben hiernach fortwährend in unserm Werk eine Vermählung aus der Heroenzeit zu sehen, für die es an Namen nicht fehlen kann, obwohl wir selbst an einer unzweifelhaften Benennung verzweifeln möchten. Winckelmanns Deutung auf die Ueberredung der Thetis und auf den harrenden Peleus wagen wir nicht ganz zu verneinen. Biondi's Einwendung, der Bräutigam, der doch als Peleus ein Sterblicher sei, erscheine durch die Epheubekränzung hervorstechend und fast göttlich bezeichnet, ist von keinem Gewicht dagegen. Vielleicht hat Meyer

Meyer bemerkt richtig, dafs wir uns die auf diesem Bilde vorgestellten Handlungen in drei hintereinander liegenden Abtheilungen desselben Gebäudes zu denken haben, nämlich in dem Vorplatze, der Brautkammer, und dem hinter ihr befindlichen Gemache, in welchem man der Braut das Bad bereitet. Diese Abtheilungen sind durch die gebrochene, durch zwei Pfeiler geschiedene Wand im Hintergrunde angedeutet, und erscheinen im Längendurchschnitt vor dem Beschauer. Die von Meyer erwähnten Bäume zur genaueren Bezeichnung des nach dem Hof oder Garten liegenden Vorplatzes sind gegenwärtig nicht mehr vorhanden, und vermuthlich bei der oben erwähnten Reinigung des Bildes verschwunden.

Auf der Mitte des Bildes erscheint das Hochzeitbette. Die Braut sitzt auf demselben mit niedergebeugtem Haupt im Profil, in ein weites dünnes Gewand bis auf das Gesicht verhüllt. Auch die weifse Farbe dieses Gewandes entspricht dem römischen Gebrauch nicht, indem die eigentliche Farbe des bräutlichen Schleiers (flammeum) feuerfarb war; nichts anderes bedeuten auch Lutea flammea bei Lucan (Plin. 21, 8), doch ist die weifse Farbe als ausschliefslich im griechischen Gebrauch keineswegs nachzuweisen. Die gelben Schuhe jener Figur sind ebenfalls dem Costume römischer Bräute nicht entgegen, finden sich aber auch bei anderen weiblichen Figuren auf antiken Gemälden.

Zur Rechten der Braut sitzt, ebenfalls auf dem Bette, die Pronuba, welche jener nach geendigtem Hochzeitsmahl und vor dem Einlafs des Bräutigams zuzusprechen scheint. Ihr halbverschleiertes Haupt schmückt ein Myrthenkranz, ihren Hals und Unterarm weifse Bänder; der Leib ist entblöfst bis auf die Hüften, von wo an sie ein schillerndes violettes Gewand bis auf die Füfse bekleidet. Der Braut zur Linken, hinter dem Bette, sitzt der Bräutigam mit Epheu bekränzt, den Kopf nach jener gewandt, auf einer Erhöhung, welche die Schwelle des Brautgemachs bezeichnet. Er ist nackt bis auf die Schenkel, die ein darüber geworfenes Gewand bedeckt. Der angebliche goldene Stirnschmuck, welcher nach Böttiger jenen Kranz zusammenhält, ist sehr zweifelhaft, obwohl es auch in dem der Versicherung nach äufserst sorgfältigen Stich bei Biondi als eine breite turbanähnliche Binde erscheint.

---

den Ausdruck des letztern allzu entschieden bezeichnet, wenn er in ihm die brennende Lust des harrenden Bräutigams sieht. Doch ist Gestalt und Ausdruck des Jünglings noch unverwischt genug, um in ihm eher einen Heroen oder Sterblichen, als die reine Göttlichkeit eines Bacchus zu erkennen. Da auch der Paris eines vorerwähnten Reliefs des Museums von Neapel (Winckelm. mon. ined. Nr. 150) nur durch Inschrift bezeichnet ist, und der gewöhnlichen phrygischen Mütze ermangelt, überdiefs das ähnliche, durch die drei Musen vermehrte Vermählungsrelief der Jenkins'schen Marmorvase (Millin Gall. pl. 137) auf ein berühmtes Original deutet, so scheint es uns noch immer das Wahrscheinlichste, in unserm nicht minder ähnlichen Werke gleichfalls eine Ueberredung der Helena vorauszusetzen.

Zur Linken, noch im Raume der Brautkammer, steht eine weibliche Figur auf eine Säule gestützt. Sie hält in der Linken ein undeutliches Geräth, welches meist für ein muschelförmiges Gefäſs gegolten hat, in dem neuesten Verzeichnisse des Museums dennoch ein Schwamm genannt werden konnte, in dem Stich bei Biondi aber eine Schale ist, welche auf einem weiſsen Tuche gehalten wird. In dieses Gefäſs gieſst die Figur mit der Rechten ein Fläschchen aus, etwa zum Salben der Braut. Ein Band, welches ziemlich unbestimmt angedeutet von der rechten Schulter herabgeht, dient vermuthlich zur Befestigung des grünen Gewandes, das sie unterwärts bis an die Hüften bekleidet. Es kann, wie Böttiger bemerkt, bei ähnlichen Draperien zur Befestigung des Gewandes hinzugedacht werden. Auſser den goldenen Armbändern und dem Halsschmucke dieser Figur kann noch die Entblöſsung ihres Oberleibes für die Ansicht jenes Gelehrten sprechen, der wie in der Pronuba eine Venus, so in ihr eine Charis, oder, seiner Ansicht von unserm Werke gemäſs, eine die Charis repräsentirende Frau erkennt.

Im Vorgemache, vom Beschauer rechts, bringen drei Frauen ein Opfer zum Heile der Neuvermählten, wobei sie das Epithalamium singen und mit Saitenspiel begleiten. Eine derselben, kleiner als die beiden andern zunächst dem Bräutigam, scheint aus einer Patera eine Oblation in ein auf einem dreifüſsigen Gestelle ruhendes Gefäſs von Bronze zu gieſsen. Sie trägt eine etwas ins Violette spielende Tunica und ein gelbes Oberkleid mit einem unter dem Leibe herumgehenden nicht gewöhnlichen und undeutlichen weiſsen Querstreif. Biondi hält diesen Streif für ein drittes Gewand; wir könnten eher versucht sein, in ihm einen breiten Saum zu erkennen. Ihre Haare sind in ein grünes Tuch gebunden, um das ein anderes von gelber Farbe geschlagen ist. Die gedachte Patera ist sowohl gröſser als die sonst auf alten Denkmälern vorkommenden Pateren, als auch in der Form von denselben abweichend; und man würde sie daher eher für ein Tympanum, wie sie im Katalog des Museo Chiaramonti angegeben, zu nehmen geneigt sein, wenn nicht die Beziehung dieses Geräthes zu der Gebärde der vorerwähnten Figur für jene Erklärung zu sprechen schiene. Die nächste dieser Frauen, mit einer ins Bläuliche schillernden Tunica und einem rothbraunen Mantel, ist wahrscheinlich eine Sängerin. Ihr Haupt schmückt eine Krone, sehr ähnlich den Palmenkränzen der von Zoëga für Hierodulen erklärten Figuren. Die Farbe dieser Krone nennt Winckelmann grün, Meyer schmutzig gelb, in dem Werke selbst ist sie schmutzig weiſs. Die dritte Figur, in einem breitgegürteten ins Bläuliche schillernden Citharödenkleide, ist eine Frau in anmuthiger Bewegung, die halb den Rücken zeigt, den Kopf aber nach dem Beschauer wendet; sie hält die Leyer in der einen

und das Plectrum in der andern Hand. Ihr Hauptschmuck ist, wie schon Winckelmann bemerkte, ein goldenes Diadem, oder richtiger eine Krone. Dieser Hauptschmuck findet sich nicht bloſs in Poussin's Copie im Palaste Doria, und in dem Stiche des Santi Bartoli, sondern, nachdem verschiedene Reste früherer Uebermalungen weggenommen sind, sehr unzweideutig auch in dem Original, wonach denn zu glauben, daſs trotz Meyers (zu Winckelmanns Werken Th. II Seite 688. Böttiger Aldobrandinische Hochzeit S. 79) sorgfältiger Beschreibung eines vorn durch zwei Knöpfe zusammengehaltenen Haarnetzes die vermeintliche Nachlässigkeit Winckelmanns weder Anklage noch Verzeihung verdiente. *)

Die Figuren auf dem Theile des Bildes vom Beschauer links, wo das Gemach hinter der Brautkammer angedeutet ist, sind beschäftigt der Braut das Fuſsbad zu bereiten, welches diese, bevor sie zu Bette geführt wurde, zu erhalten pflegte. Ein Napf steht

---

*) Dabei ist nicht zu verhehlen, daſs bei einer wie bei der andern Annahme einer vorn geknüpften Haube oder einer Krone der Kopfputz fremdartig erscheint, daſs jedoch der sehr grandiosen Figur der Citherspielerin eine Krone ungleich besser zukommt, als die Haube der ersten Figur nur mit hinzugefügtem Schmuck der Knöpfe. Zusammengenommen mit der fremdartigen Palmenkrone der zweiten, den sogenannten Hierodulen höchst unähnlichen Figur, und mit der Haube der ersten möchte man hienach geneigt sein, statt mit Winckelmann an Musen oder Horen, mit Böttiger an gedungene und mit mancherlei Kopfputz willkürlich geschmückte Musikantinnen zu denken, womit denn auch das Miſsverhältniſs der kleineren Figur zu den übrigen leicht erklärt wäre. Wie jedoch andererseits kaum zu begreifen ist, warum der alte Künstler nicht eben so gut wie für die Mittelgruppe auch für die Nebengruppe der musikalischen Feier sich des Vortheils der vielen Vorbilder bedient haben sollte, die ihm nicht fehlen konnten, so bekennen wir zugleich, wie die beiden gröſseren Figuren für unser Gefühl der Weise heroischer Darstellung sich allzusehr nähern, um nicht einer alltäglichen Beziehung zu widersprechen. Wir wiederholen den auf Anlaſs des Brautpaars geäuſserten Grundsatz, wie es nach Sitte der alten Kunst für die Darstellung keinen Unterschied machen würde, wollte man Musen oder andere mythische Figuren dargestellt und nur nebenher für den gleichzeitigen Beschauer an Musikantinnen erinnert wissen; bei der Erklärung des Kunstwerks sind wir verpflichtet, nach derjenigen Bedeutung der Figuren zu fragen, die ein antiker, von den Nebenbeziehungen nicht unterrichteter, aber der alten Mythen und Bilder wohl kundiger Beschauer in ihnen erkannt hätte. Ein solcher hätte, wenn wir nicht irren, die Figur im entschiedensten Citharödencostume bei solcher Nähe mythischer Figuren entschieden für eine Muse erkannt, mit welcher Annahme denn auch durch die häufige Metallbekränzung des Apollo Citharödus die sonst befremdende Krone am ersten ihre Deutung findet. Die palmenbekränzte Sängerin schlieſst sich unmittelbar an die Citherspielerin an, und nach unserer Ansicht von jener müssen wir geneigt sein, auch sie für eine Muse zu halten. Als römisch ist jedoch ihr fremdartiger Kopfputz unsers Wissens nicht nachgewiesen; warum sollten wir denn die Palmenbekränzung der Musen dem Phurnutus abstreiten, der gerade dergleichen am wenigsten aus den Fingern saugen mochte, und nicht lieber mit dem allzu kurz abgefertigten Winckelmann an die Musen denken, die bei mythischen Vermählungen sangen? Die angeführte Marmorvase (Millin Gall. pl. 137) tritt auch hier bestätigend hinzu; man wird hier die ursprünglichen drei Musen schwer verkennen können. Die Dreizahl dieser göttlichen Sängerinnen war jedoch den ältern Darstellungen so wenig ausschlieſslich, als die Neunzahl den spätern, und wir sind darum nicht verpflichtet, auch die dritte Figur für eine Muse zu halten, wogegen theils ihre minder erhabene Gestalt, theils das Haarnetz ihrer Kopfbedeckung spricht. Vielleicht irren wir nicht, wenn wir hiernach einer Zweizahl von Musen gegenüber eine andere Doppelzahl von Grazien um das gefeierte Brautpaar versammelt sehen, eine Voraussetzung, unter der auſser der dritten Figur der letzten Gruppe und ihrer sonst befremdenden Kopfbedeckung, nun auch die schöne halbenthlöſste Figur zur Linken des Paars minder müſsig erscheint. Die Grazien würden Charis und Pitho sein; die Musen, wollte man sie der Neunzahl entnommen glauben, Erato und Terpsichore.

hier auf einem runden steinernen Cippus, an dessen Fuſs unten ein Geräth lehnt, wie eine kleine Tafel, gewiſs kein Handtuch wie Böttiger meinte; nach Biondi ein Fuſsschemel, doch ohne sichtliche Füſse. Von dem Gefäſs hängt ein Tuch, vermuthlich zum Abtrocknen herab, in dessen gelber Farbe Böttiger ebenfalls hochzeitliche Anspielung bemerkt.

Eine Matrone in gelbem Unterkleide und weiſslichem, das Hinterhaupt verhüllenden Mantel taucht die rechte Hand in das Gefäſs, um, wie es scheint, die Temperatur des Wassers zu prüfen. Ihren weiten Mantel hält Biondi für dieselbe Art Gewand, welche die Braut verhüllt, nämlich seiner römischen Erklärung des Ganzen gemäſs für das Flammeum, und auch Böttiger erkannte in diesem Gewande, das auch einen Theil des Gesichts verschleiert, ein mehr römisches Costume. *) Die Frau selbst, in welcher Böttiger die Mutter der Braut vermuthete, wie auf einem andern Vermählungsbilde der Vater derselben dargestellt scheint, hielt Biondi für die Flaminica oder Frau des Flamen Dialis, welche bei ähnlichen Hochzeitgebräuchen allerdings wohl passend ist. Hiernach erklärt derselbe Gelehrte auch die beiden Nebenfiguren; er hält sie für entschieden männlich, und deutet sie als Camillen oder Opferdiener. Die erwähnte Matrone hält in ihrer Linken ein blattförmiges Geräth, auf der einen Seite braunroth, auf der andern gelb, und eine Umbiegung, die auf einen weichen Stoff deutet; es ward sonst fälschlich für eine Strigilis gehalten. Böttiger aber erkannte in demselben sehr richtig die auf Vasen, Gemmen und hetrurischen Todtenkisten häufig vorkommenden Fächer, vielleicht zur Abkühlung der Braut im Bade. Von den beiden Nebenfiguren, die bei Böttiger ohne hinlängliche Sicherheit für weibliche gelten, gieſst die eine vermuthlich kälteres Wasser in ein Becken, die andere hält eine gelbe Tafel von undeutlicher Form (doch schwerlich wie im Stich bei Biondi oval), welche Bellori zur Verzeichnung des Ehecon-

*) Die Wichtigkeit dieser Behauptung, auf deren Grund diese ganze Gruppe für einen römischen Zusatz gehalten zu werden pflegt, verpflichtet uns der Bestimmtheit, mit der sie Böttiger zu wiederholten Malen ausgesprochen hat, einen leisen Zweifel entgegenzusetzen. Hierin ist uns Biondi bereits vorangegangen: denn wenn wir mit diesem Gelehrten das Kleid der Matrone und der nach sonstigem Erachten griechischen Braut für eins und dasselbe halten dürfen, so ist er uns auch ein Gewährsmann für die griechische Bekleidung der Matrone. Irren wir nicht, so darf eine Verschiedenheit von Kleidungsstücken auſser offenbarem Unterschied des Schnittes nur durch völlig fremdartige Anordnung begründet werden, und da die etwas tiefere Gesichtsverhüllung wohl nicht für eine solche gelten kann, so wäre höchstens der aus dem bauschigen Gewand vorgestreckte rechte Arm auffallend, aber gewiſs zur gewünschten Nationalbezeichnung nicht hinlänglich. Vielleicht ist es nur der ungewohnte Gegensatz heroischer und häuslicher Vorstellung, so wie der seltene Anblick ähnlicher Scenen aus griechischer Mitte, vor allem aber der schwere und gelehrteren Apparats bedürftige Zubehör der Tafeln, verbunden mit allzuglimpflich vorausgesetzter Vermischung römischer Kunstgebilde mit griechischen, was jenes Urtheil über die Gruppe entschied. Das Wesentliche der Erklärung bleibt auch nach dieser Erwägung unverändert, nur daſs einer der Knaben, der zum Brautbade hülfreich ist, ein griechischer λουτροφόρος und Verwandter der Braut sein müſste, nicht als römischer Camillus ein gleichgültiger Opferdiener.

contracts und der Mitgabe bestimmt glaubte. Böttiger, der dagegen einwendet, dafs diese Artikel gewöhnlich auf Rollen geschrieben wurden, denkt an die Verzeichnung der Nativität des durch Vollziehung der Ehe zu hoffenden Erben, und sucht seine Vermuthung durch ein im Original nicht vorhandenes rothes Bändchen und die Erinnerung an die häufig an- und aufgehängten astronomischen Täfelchen wahrscheinlich zu machen (S. 105 f. f.).

Nach unserer Ueberzeugung wird jeder unbefangene Beschauer dieses Gemäldes mit uns übereinstimmen, dafs es als Kunstwerk weit entfernt sei das Lob zu verdienen, welches ihm von Meyer und Andern gegeben worden ist. Die der Ausführung weit überlegene Erfindung zeigt es als Nahahmung eines bessern Werkes. Die Anordnung der Figuren und die Motive der Gewänder sind gut; auch die Zusammenstellung der Farben ist harmonisch. Dagegen aber verräth der Mangel an Verständnifs der Formen, im Nackten so wie in den Gewändern, die Hand eines gewöhnlichen Zimmermalers, nach unserer Art zu reden, der nur den oberflächlichen Schein der Gegenstände darzustellen vermochte. Die skizzenhafte Behandlung des Werks kann nicht zur Entschuldigung jener Unvollkommenheiten dienen, indem gründliche Kenntnifs der Formen schon in der flüchtigsten Anlage den Meister offenbart. Von Ausdruck der Gemüthsbewegungen in den Köpfen hätte man bei diesem Gemälde gar keine Erwähnung thun sollen. Es zeigt kaum die entferntesten Spuren davon; und Meyers Behauptung, dafs man in Werken neuer Künstler bis zu den gröfsten Meistern aufsteigen müfste, um gleiche Vortrefflichkeit des Ausdrucks, wie in Braut und Bräutigam dieses Bildes, zu finden, scheint für diejenigen, die in Kunstwerken nur das erkennen, was diese wirklich zeigen und nicht was sie selbst in ihnen finden wollen, keiner Widerlegung zu bedürfen.

Zwei Säulen von Paonazzetto: auf der einen steht ein Kopf des Nerva, und auf der andern ein unbekannter bärtiger Kopf.

In der Mitte des Zimmers: Ein Dreifufs von weifsem Marmor.

Viertes Zimmer.

Eine ansehnliche Sammlung antiker Denkmäler von gebrannter Erde, ehemals im Besitz des Chevalier d'Agincourt, und zum Theil in Kupfer gestochen in seinen Fragments des Sculptures. (Die Citaten im folgenden Verzeichnisse sind auf die Kupfertafeln dieses Werks bezüglich.)

Schrank I. (vom Eingange links).

Fragmente von gebrannter Erde. 13. Mercur, den Beutel in der rechten und den Caduceus in der linken Hand, zwi-

schen zwei cannelirten Säulen, welche ein Giebeldach trugen, von dem man noch einen Rest bemerkt (d'Agincourt XII. 7) — 20. Untertheil eines knienden Satyrs. — 29. Satyr, einen Fruchtkorb tragend. — 30. Schwebende Victoria mit Palme. — 31. Zwei Satyre, von denen der eine auf zwei Tibien bläst. XV. 5. — 33. Satyr, der sich auf die Knie niederläfst; vor ihm ein Korb. — 34. Ungeflügelte Jünglingsfigur mit Kreuzband über der Brust. — 42. Kleiner Hausaltar. — 46. Lampe mit netzförmiger Oberfläche.

Schrank II.

4. Bacchuskopf unter einer Palmette; unten die Mündung vermuthlich von einem Trinkhorn. — 6. Ammonskopf. XV. 2. — 11. Liegende Nereide vom Rücken gesehen. — 10. Nackter Knabe auf Blumenwerk. — 12. Sitzender Amor. — 18. Verzierung mit Palmetten, auf denen sich Flügel erheben, zwischen welchen man eine Figur zu bemerken glaubt. — 19. Zwei Frauen hinter dem Rest eines Stiers. XV. 4. — 20. Silen, der Trauben hält. — 22. Zwei Trauben-pressende Satyrn. — 23. Fragment einer Vorstellung von Paris und Helena. XX. 6. — 24. Form von zwei Figuren. — 25. 27. Kampf einer Amazone mit einem Greif.

Schrank III.

3. Herculeskopf mit Todtenkranz. — 10. Mann mit einer Frau. — 13. Amor auf einer Palmette. — 18. Traubenpressende Satyre. — 20. Zwei Faustkämpfer zwischen Säulen. — 21. Weibliches Brustbild aus Blättern hervorgehend, ähnlich XVI. 10. — 24. Traubenpressender Satyr. — 27. Figur eines Jünglings. — 28. Eumaeos und Penelope.

Schrank IV.

11. Zierlicher Dreifufs unter Palmetten. — 17. 18. Untertheile kniender Satyrn. — 19. Victoria von einer Verzierung wie X. 2. 21. 22. Amore. — 23. 24. Satyrn. — 26. Hercules. — 27. 35. Kleine Hausaltäre.

An der Wand.

1. Fries-Fragment mit einem Amor auf einem Panther, und einem andern auf einer Chimära. Die Thiere gehen in Laubwerk aus XI. 5. 6.

2. Architektonische Verzierung mit einer Victoria in der Mitte, über Palmetten langgezogene Ammonsköpfe, die im Stich X. 2. verfehlt sind.

Schrank V.

1. Stehender Hercules. P. 1.

2. Zwei Reiter mit Helm, Speer und Schild, von einem Wettrennen im altgriechischen Styl; gehört zu den 1784 in der Gegend von Velletri gefundenen sehr merkwürdigen

Reliefs, deren gröfster Theil mit dem Museo Borgia dem Museum zu Neapel einverleibt ist. II. 3.

3. Aehnliches Fragment mit drei Pferdeköpfen. II. 4.

4. Heros, dem eine Schale gereicht wird (Winckelmann monum. ined. Nr. 127) Machaon IV. 1. — 5. Faustkämpfer. IV. 2. — 6. Bacchus auf Ampelus gestützt, der eine umgekehrte Fackel hält. V. — 7. Obertheil von Bacchus und Ampelus. V. — 8. Runder ägyptischer Tempel, worauf ein Ibis; daneben auf der Platte eines Porticus eine nackte liegende Frau, die ein aufgeklapptes Gefäfs hält. IX. I. — 9. Stehender Hermaphrodit, der über einer auf einem Altar stehenden Fackel ein Gewand ausbreitet. X. 1 (wo die Figur fälschlich eine Venus heifst). — 10. Ein Silen und Satyr, die einander umarmen. X. 4. — 11. Kampf einer Amazone mit einem Greif. XI. 1. — 12. Kampf eines Arimaspen mit einem Greif; der Krieger ist bereits gefallen: er ist mit Tunica und einem Hut, ähnlich einem Petasus, bekleidet; Gesimsfragment. XI. 3. — 13. Stehende Venus mit Stirnkrone, die Hände auf Brust und Scham gelegt. XIII. 4. — 14. Amazone, die einer Chimäre Wein einschenkt. XI. 4. — 15. Schreitender bärtiger Satyr, mit einem Fell oder Gewand um den linken Arm und einem Becher in der Rechten. — 16. Obertheil einer nackten, vielleicht geflügelten Figur, die eine Palme hält, vielleicht eine Victoria, mit einem Gewandstück über den Arm. — 17. Verstümmelte Venus, die mit beiden erhobenen Händen einen Kranz oder etwa Locken hält. — 18. Leyerspielende Victoria, das Gewand um die Schenkel geknüpft, bei d'Agincourt XII. 1, Genius der Musik genannt. — 19. Amor, der einen Fruchtkorb trägt; Fries-Fragment, ohne Grund einem Floratempel zugeschrieben. XII. 2. — 26. Jüngling ohne Kopf mit einem Hunde. XII. 6. — 27. Leyerspielende Victoria, zwei Palmen hoch, mit Stirnkrone. In der Erklärung XII. 3 gilt diese Figur für eine allegorische Darstellung der Musik. — 28. Nackter Jüngling mit einem Spiegel in der Rechten. XXIII. 18. — 30. 32. Verstümmelte Satyrn mit Fellen. XIII. 5 u. 7. — 31. Fragment einer männlichen Figur, vielleicht eines Silens, mit Arabesken. XIII. 6. — 33. Victoria mit ausgestreckten Armen. XIII. 8. — 34. Nackter Knabe mit einer Bulla und einem Hunde, der zu der Benennung eines Laren veranlassen kann; Rundbild. XIV. 3. — 35. Rest einer eingehüllten Figur, 1½ Palmen hoch; unter einem eichelähnlichen Halsschmucke liegt ein anderes Halsband mit einer mit Reliefs geschmückten Scheibe, vermuthlich einer sehr grofsen Bulla. Diese zeigt einen stehenden Jüngling, der einen andern, in der rechten Hand ein Schwert haltenden, mit seiner Rechten umfafst; ihm zur Linken einen sitzenden Mercur mit Caduceus; ringsum eine Einfassung von Wellen. Es ist kaum begreiflich, wie

in der Erklärung XIV. 1 diese Figuren, aufser dem unzweifelhaften Mercur, für Minerva und Venus erkannt werden konnten, da die mittlere für erstere Göttin gehaltene Figur offenbar männlich und mit der Chlamys bekleidet ist, und das minder entschiedene Geschlecht der andern des Schwerts wegen vermuthlich ebenfalls für männlich zu halten ist. Man könnte an Mars und Apollo denken.

36. Fragment von gleicher Höhe, grob gearbeitet; ein Silen von fast paneskem Charakter trägt einen beinahe erwachsenen Amor auf seinem Rücken. — 37. Sitzender bekleideter Jüngling mit Bulla; auf seinem Schofs eine Tafel. Der Stich XIV. 5 ist etwas verfehlt. — 38. Rohes Idol einer sitzenden halbverschleierten Göttin, an deren Brust ein Kind saugt, etwa Demeter Kurotrophos oder Juno Lucina. XIV. 6. — 39. Obertheil zweier unbekleideter Göttinnen, von denen eine ein Kind hält. XIV. 8. Ein trotz der rohen Arbeit unverkennbarer, aber im Stich ausgelassener Abschnitt am Ende der Figur mit dem Kinde kann eben so füglich ein das Hintertheil des Hauptes bedeckendes Gewand als eine Stuhllehne andeuten, und dann kann man an Demeter, Cora und Iakchos denken. — 40. Kleiner Hercules mit den Schlangen. XIV. 7. — 41. 42. 43. Lampen, auf deren jeder ein Amor; der eine flötenspielend. — 46. Lampe, worauf ein Eselgespann. XXVI. 7. — 48. Conisches Gefäfs. XXII. 2. — 49. Votivfufs. XXVII. 5. — 59. Lampe, worauf Leda mit dem Schwan. — 63. Lampe, worauf Victoria mit Palme und Stern. XXII. 11. — 65. Lampe, worauf ein Pan mit Pedum in der Linken und einem Fruchtkorb zu seinen Füfsen. XXVI. 3. — 69. Lampe mit dem Kampfe zweier Krieger um einen dritten; zu Füfsen ein Dreizack, der im Stich XXV. 2 fehlt. — 72. Lampe, worauf eine Tigerjagd. XXV. 9.

An der Wand: Opfernde Victoria; vor ihr ein Candelaber. XXI. 6.

Schrank VI.

1. Sphinx. XVI. — 2. Ammonskopf. XV. 2. — 3. Fragment eines bärtigen Mannes mit einem Stiere, im Stich XV. 6 verkehrt, wie häufig. — 4. Obertheil eines Jünglings, der das Pedum mit beiden Händen schwingt. XV. 9. — 5. Silenesker Kopf mit zwei Hörneransätzen an der Stirn. XV. 11. — 6. Rundbild einer eingehüllten Frau, die ein Kaninchen oder einen Hasen hält. XV. 14. — 7. Bärtiger Kopf mit einem Lorbeerkranze, unweit Arezzo ausgegraben. XVI. 2. — 8. Meduse. XVI. 5. — 9. Bacchuskopf. XVI. 9. — 10. Weibliches Brustbild mit bacchischer Bekränzung. XVI. 11. — 11. Komische Doppelmaske. XVII. 1. — 12. Silenskopf auf Laubwerk. XVII. 2. — 13. Lorbeerbekränzter Hercules. XVII. 3. — 14. Komische Maske mit Hörnchen. XV. 13. — 15. Fragment eines bekleideten Mercurs mit gespitzten Flügelschuhen, in der Gegend des alten Nomentum gefunden; im Stich XVIII. 9 verkehrt. —

16. Fries-Fragment mit Arabesken, worauf ein Silenskopf und ein Knabe, der mit einem Bocke spielt. XVII. 4. — 17. Hund. XVIII. 8. — 18. Beschuhter Fufs. XVIII. 10. — 19. Obertheil einer tief verhüllten Figur, vermuthlich eines Verstorbenen. XVIII. 11. — 20. Beschuhter Fufs, XVIII. 13, wobei die Erklärung auf die doppelte Beschuhung aus einem weicheren und einem härteren, oberwärts überdeckenden Stoffe aufmerksam macht. — 21. Rest einer schwarzen Lampe, worauf eine Meduse mit fliegendem Haare. XXVIII. 8. — 22. Rundes Schild. XX. 2. (Die meisten Gegenstände dieser Kupfertafel sind aus einem im Jahre 1789 zwischen Porta del Popolo und Villa Borghese entdeckten Grabe.) — 23. Harnisch. XX. 5. — 24. Sprengendes Zweigespann. XX. 4. — 25. Sprengendes Viergespann. XX. 8. — 26. Halber Mond von Bronze, worauf der Obertheil eines Jupiters, der einen Pfeil und einen Blitz erhebt. XXI. 8. — 27. Weibliche Gebärmutter, wie ähnliche Gegenstände in der Gegend von Palestrina häufig gefunden werden. — 28. Statue einer Minerva, welche ein rundes Schild mit einer Medusa hält. Rechts etwa ein Baumsturz. XXI. 2. — 29. Sitzender Mann ohne Kopf mit einem Fell oder Gewand um den Leib. Auf dem Boden drei Geräthe, worunter ein Spaten zu sein scheint. — 30. Viereckiger Hausaltar mit platteren Seiten, ohne Spur der Thierfüfse, die der äufserst verfehlte Stich XXI. 1 angiebt. — 31. Rest eines runden Gefäfses, auf der Basis eines halben Pinienapfels, bei Agincourt vielleicht mit Recht für einen Hausaltar gegeben, ohne den im Stich XXI. 3 angegebenen Kranz. — 32. Bärtiger Silen oder Tityrus mit Schurz um den Leib, übrigens nackt; er trägt eine mystische Schwinge: vor ihm der Rest einer Gewandfigur. XXI. 5. — 33. Untertheil einer vor einem Stuhl stehenden weiblichen Figur mit breiter Brustgürtung. Nach ihrem gesenkten Arme springt zu jeder Seite ein Panther, der eine männlich, der andere weiblich. Die rohe Arbeit würde es zulassen, die Thiere für Löwen und die Figur für Cybele zu halten, wie der Erklärer bei Agincourt gethan; doch pafst dazu nicht, dafs die Figur steht. Dazu kommt ein entsprechendes, nicht minder rohes, aber vollständiges Werk im Museo des Collegio Romano; dort scheint die Figur entschieden Flügel zu haben, und würde alsdann für eine Victoria zu halten sein; eine dritte ähnliche Vorstellung haben wir auf einer schwarzen Lampe bemerkt, welche von Neapel nach Frankreich gegangen ist. Die Victoria war dort überdiefs durch Flügel an den Füfsen ausgezeichnet. XXI. 7. — 34. Kopf und Hals eines Hahns, vermuthlich vor einem Trinkhorne. XXVIII. 7. — 35. Hausaltar, mit dem eine Lampe verbunden ist. XXII. 9. — 36. Laubwerk. — 41. Grofse Lampe von rother Erde in Form eines Stierkopfs; darüber ein halber Mond worauf ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln in Bassorilievo. — 46. Weiblicher Kopf von schwarzer Erde, mit herabhängenden Zö-

pfen zu beiden Seiten und rosettenförmigen Ohrgehängen. Das breite Halsband hat eine Verzierung von Mäandern. — 45. 47. Lampen mit der Verzierung von XXVI. 9. — 48. Grofse Lampe mit der Vorstellung der Leda mit dem Schwan. — 51. Kleine Amphora. XXIII. 14. — 53. Krug in Form eines Pinienapfels. — 59. Lampe mit der Vorstellung einer bekleideten Frau mit Tympanum. — 73. Jüngling, der einen Hund führt. — 79. Löwe von gebrannter Erde.

Schrank VII.

1. Sehr unentschiedener Thierkopf von einem Trinkhorne; unter dem Kopf eine Schelle. Mit Verweisung auf Caylus Recueils II. pl. 26 erklärt ihn d'Agincourt für den Kopf eines sibirischen Wolfs, und erkennt übrigens in diesem Fragment den Rest einer Dachrinne. XXIX. 4. — 2. Architektur mit ionischen Säulen, auf dem Fries mit Seethieren, von denen eins mit einer undeutlichen Nereide erhalten. An der Thür der Obertheil einer kurzgelockten Figur, deren Geschlecht unentschieden sein würde, wenn das jugendliche Gesicht als Maske nicht schicklicher einem Jünglinge zukäme. Verkehrt und verfehlt im Stich XXIX. 5. — 3. Satyrmaske mit Syrinx. XXX. 1. — 4. u. 5. Komische Masken. XXX. 3 u. 5. — 6. Medusenkopf mit herausgestreckter Zunge und Stirnschmuck. XXX. 6. — 7. Scenischer Kopf. XXX. 8. — 8. Meduse, arabeskenartig behandelt. XXXI. 9. — 9. Gesimsfragment mit Caduceus und Fabrik-Stempel. XXXII. 7. — 10. Gefäfs, unten eng zulaufend, mit der Inschrift „Caesari." XXXII. 9.

11. Kleine Form von Granitello egizio mit drei Figuren. Bedeutend gröfser als die beiden andern erscheint Minerva stehend mit Aegis und Helm, mit der Linken einen Speer aufstützend, dessen Spitze dem Knaufe eines Scepters ähnlicher sieht, die Rechte gesenkt und wenig ausgestreckt. Im obern Raume zu ihrer Linken vielleicht eine flatternde Eule. Die beiden kleinern Figuren, welche Fortunen vorstellen, scheinen ihr zu opfern. Sie sind bekleidet und haben einen Modius auf dem Haupte. An der vordersten glaubt man ein Kreuzband zu bemerken, an der hintern ist die Umhüllung des Mantels deutlich. Diese letztere hält ein Füllhorn in der Linken, und streut mit der Rechten Weihrauch auf einen Candelaber. Ein Füllhorn hält vielleicht auch die vor ihr stehende, deren Rechte etwa eine mit Griffen versehene Patera hält. Ficoroni piombi antichi agg. VII. Gerhard antike Bildwerke Taf. IV. 1. — 12. Tragische Maske von weifsem Marmor. — 14. Form, worauf ein Kampf zweier geharnischter Krieger, in einer Vigne bei Ardea gefunden; dabei der moderne Abdruck derselben. XXXIII. — 15. 16. Zwei Formen von Votiven, auf der einen ein Bein zwischen Herzen, bei Castell Fusano gefunden. XXXIV. 6. — 17. Nackter Jüngling mit hinterwärts ausgebreitetem Gewande.

18. 20. Gruppen zweier sitzenden, bekleideten und halbverschleierten Göttinnen, mit einem kauernden Knaben in ihrer Mitte. In der einen dieser Gruppen ist die Figur vom Beschauer rechts kleiner, auch im Charakter des Knaben einige Abweichung. Die Vorstellung erinnert an Ceres, Cora und Iacchus, dürfte aber vielleicht auch für die pränestinischen Gottheiten, Fortuna Primigenia, Ops und Jupiter Puer gültig sein. — 19. Kinderkopf von Rosso antico. — 21. Weibliche Gewandfigur, über einen Palm hoch. — 22. Form eines Fries-Fragments mit Laubwerk und einer Göttin mit Modius. XXXIV. 1. — 23. Kurz bekleideter Kämpfer. XXXV. 1. — 24. Kopf, mit Epheu strahlenförmig umkränzt. XXXII. 2., wo, mit Verweisung auf Boldetti Nr. 2, 1 bis 5 als Geräth bezeichnet werden, welches man auch in christlichen Cimiterien findet. — 25. Undeutliches Geräth. XXIII. 11. — 26. Fufs. XXII. 5. — 27. Isiskopf von Basalt; Fragment einer kleinen ägyptischen Statue. — 28. Langbekleidete Frau mit entblöfster Brust; vermuthlich eine Amazone. XXXV. 2. — 29. Langbekleidete Frau in tanzender Bewegung, die mit der Linken den Zipfel des Gewandes erhebt, mit der Rechten etwa ein längliches Gefäfs auf dem Haupte hält. Vor ihr ein Thier, etwa ein Pferd, vielleicht mit einem Schilde. Von der menschlichen Figur sind nur noch schwache Spuren vorhanden. — 30. 31. Fragment mit Chimären; auf der einen ein sprengender Jüngling, vormalige Deckenverzierung eines Wasserbehälters bei Mola di Gaeta. XXXV. 3. 4. 5. — 32. Halbverhüllte männliche Figur. — 33. Lampe, worauf ein Kampf zweier Jünglinge. XXV. 1. — 34. Lampe, worauf ein Jüngling mit Büschel und Gartenmesser. — 37. Lampe, worauf ein Krieger mit viereckigem Schilde. — 43. Christliche Lampe mit der Figur des Gichtbrüchigen. XXVIII. 10. — 44. Lampe, worauf eine weibliche Maske. — 48. Lampe, worauf ein Vogel auf einem Zweige. — 49. Lampe von rother Erde in Form eines Fufses. XXII. 15. — 60. Lampe in Form eines Eberkopfes.

An der Wand: 1. Zwei kniende weibliche Figuren mit Arabesken. X. 7. — 2. Zwei Fries-Fragmente; auf dem obern zwei bacchische Masken mit einer Leyer, auf dem untern ein Panther mit einem Thyrsus; vor ihm ein Krater.

Schrank VIII.

1. Komische Maske von einem Trinkhorn. — 2. Behelmter minervenähnlicher Kopf mit entblöfster rechter Schulter. — 4. Weiblicher Kopf mit einem Modius. XV. 8. — 27. Lampe, worauf ein Amor.

Schrank IX.

11. Faustkämpfer zwischen zwei Säulen. — 19. Zwei stehende Frauen; die eine halb verschleiert. — 22. Obertheil einer Spes-Figur. X. 6. — 23. Untertheil einer Figur auf einem Meerwunder.

An der Wand: 1. Zwei Fries-Fragmente. Auf dem obern drei bacchische Masken, XXIX. 10, auf dem untern ein Krater zwischen zwei Panthern; auf dem einen reitet ein nackter Jüngling, eine ähnliche Figur war auf dem andern. XI. 6. — 2. Drei bacchische Masken; die eine mit Leyer wie oben. — 3. Verzierung von Arabesken mit tanzenden Frauen.

Schrank XI.

17. Architektonisches Fragment mit Amazonenschild zwischen zwei Mützen. — 24. Fragment einer Vorstellung von Circusspielen. — 25. Fragment, worauf ein Dreizack von einem Delphin umwunden; daneben Reste von rundem Geräthe, wie von Schildern, und ein Sistrum. — 32. Relief, vermuthlich aus dem 16ten Jahrhundert: zwei bekleidete Frauen, die einander die Hände geben; zu den Füfsen der einen eine Taube, zwischen ihnen ein Baum mit einer Weinrebe umwunden. — 38. Fragment einer Hierodule. — 41. Stehende weibliche Figur mit geschlossenen Armen im ägyptischen Styl.

An der Wand: Perseus mit dem Haupt der Meduse; die Beine neu. XIV. 2.

Auf den Schränken: Köpfe, Vasen und Stirnziegel. Unter den Köpfen einige von fremdartigem italienischem Provincialstyl, die für volscisch oder oscisch gelten können. Von diesen Monumenten sind bekannt gemacht, *auf dem vierten Schranke:* Stirnziegel. XXXI. 3 u. 6. — *Auf dem fünften:* Stirnziegel. XXIX. 6 u. XXXI. 2. — Weiblicher Kopf. XV. 8. Die im Stich gegebenen Rosetten der Ohrgehänge sind zweifelhaft. — *Auf dem sechsten Schranke:* Stirnziegel. XXXI. 1. — *Auf dem neunten:* Stirnziegel. XXXI. 4 u. 5. — *Auf dem eilften:* Stirnziegel. XXXI. 7. Sämmtliche Stirnziegel dieser letzten Kupfertafel sind in der Umgegend von Rom gefunden.

Zwölf hetrurische Todtenkisten mit Bassorilievi, deren Gegenstände, *vom Eingange links*, folgende sind:

1. Vorstellung eines Kampfes, in dem ein behelmter Mann mit einem Schilde und ein Jüngling, dem aufser dem Schilde ein Pflug zur Waffe dient, als Sieger erscheinen; an den Seiten Gefäfse. Die Erklärungen jener häufigen, unter andern in der Villa Albani (Zoëga Bassirilievi Tav. 40) vorkommenden Vorstellungen sind sehr ungenügend. Lanzi dachte an Iason's Sieg über die aus Drachenzähnen entsprossenen Kämpfer; Winckelmann, dem Zoëga nicht widerspricht, an den Echetlus, dessen Pflug in der Marathonischen Schlacht den Persern verderblich wurde. Gegen jene Erklärung sprechen die bekannten Umstände der Mythe; gegen diese der Kreis antiker und namentlich hetruscischer Vorstellungen, welche letztere kein Beispiel irgend einer Vorstellung aus der griechischen Geschichte aufweisen. Es bleibt übrig, an den hetruscischen Dämon

Tages zu erinnern, der, sonst knabenhaft, hier als Jüngling gebildet sein könnte, und dem der Pflug vorzugsweise angehört, von dessen verderblicher Erscheinung es jedoch an andern Spuren fehlt.

2. Der Kampf der Lapithen und Centauren.

3. Actäon zwischen Bäumen, von Hunden angefallen. An jeder Ecke eine auf einem Fels sitzende Furie.

4 u. 9. Wiederholungen desselben Gegenstandes: zwei kämpfende Krieger zwischen zwei Furien, Eteokles und Polynices, nach der gewöhnlichen Erklärung dieser sehr häufigen Vorstellung: Todtenkisten von röthlich gefärbter gebrannter Erde.

5. Todtenführung, wo der Verstorbene neben seinem Pferde von zwei andern Figuren in das Reich der Schatten geführt wird; auf dem Boden der Helm des Pluto.

6. Ein Jüngling (dessen Figur sehr verstümmelt) mit einem Beine auf einer Ara kniend, zwei Palmenzweige in der Hand; ihm zu beiden Seiten drei männliche Figuren, alle mit Schilden, und eine von ihnen mit entblöfstem Schwert ihm entgegen; eine vierte hält eine umgestürzte Fackel. Aehnliche Vorstellungen hetrurischer Denkmäler hielt Gori für Einweihungen zu den mithrischen Mysterien; dagegen sie neuerdings wahrscheinlicher für Orest und Pylades erklärt werden.

7. Eine Frau auf hohem Lager mit einem Fächer in der Hand (Todtenattribut), von vier Figuren umgeben, von denen die eine ihr ein Kästchen mit giebelförmiger Deckung, vielleicht ein Cinerarium, bringt.

8. Todtenzug, in welchem der Verstorbene zu Pferd in Begleitung von zwei Figuren zu Fufs erscheint.

10. Ein Schiff, aus dem mehrere männliche Figuren mit der zugespitzten Schiffermütze ans Land steigen. Zwei von ihnen bringen eine Frau geführt; ein Anderer trägt ein grofses Gefäfs, das ihm einer seiner Gefährten abzunehmen begriffen ist. Gori erklärte diesen mit einigen Veränderungen öfter wiederholten Gegenstand für die Auge, die auf Befehl ihres Vaters Aegeus als Sclavin verkauft ward; Zoëga dagegen für die Hypsipyla, welche die Seeräuber an den nemeischen König Lycurg verkauften. Minder wahrscheinlich hat man ihn für die Entführung der Helena gehalten.

11. Todtenführung eines tief verhüllten Mannes zu Pferde. Von den zwei ihn begleitenden Figuren scheint die vordere, obgleich ungeflügelt, wegen der kurzen Bekleidung und des Kreuzbandes über der Brust, eine Furie.

12. Gelagerte Frau, der ein bärtiger Mann sich naht, etwa als Todesverkündiger. Von den drei übrigen Frauen kann man die beiden Eckfiguren für Schicksalsgöttinnen halten.

Auf den Deckeln aller dieser Todtenkisten bemerkt man die gewöhnlichen unförmlichen Grabfiguren, die aufser den häufigern At-

tributen des flachen Fächers, Apfels und Kranzes noch folgende seltenere zeigen: Nr. 2 hat aufser dem Apfel ein Geräth in Form eines Pfeiles, vielleicht das Untertheil einer Fackel; — 4. Schale und Schwamm; — 5. Apfel und Spiegel; — 6. eine Rolle; — 10. Schale und Trinkhorn; — 11. eine tiefere Schale; — 12. ein Trinkhorn.

Darunter: 25 Aren und Cinerarien. Unter dem Aschengefäfs eines Marcus Sextinius; eine vielleicht dazu gehörige Basis, worauf ein brennender Candelaber zwischen zwei eingehüllten, flöteblasenden Figuren.

An den oberen Wänden: Mehrere Bassirilievi und Fragmente, meistens von christlichen Sarkophagen. Wir betrachten sie in der zuvor beobachteten Folge.

1. Ganymed, den der Adler raubt; Fragment.

2. Knabe, der aus einem Krater trinkt.

3. Fragment von einer Vorstellung der drei Männer im Feuerofen.

4. Die Auferweckung des Lazarus; Fragment einer Sarkophagfronte.

5. Fragment eines Sarkophagdeckels mit Vorstellung einer Jagd.

6 u. 8. Querseiten eines Sarkophages mit Greifen.

7. Sarkophagdeckel mit Schafen und zwei männlichen Figuren, vermuthlich auf den guten Hirten bezüglich.

9. Die drei Männer im Feuerofen und Noah in der Arche, dem die Taube einen Oelzweig bringt.

10. Fragment derselben Vorstellung.

11. Bassorilievo, worauf folgende Gegenstände gebildet sind: der reuige Petrus mit dem Hahne; der Gichtbrüchige, der sein Bett auf dem Rücken trägt; Isaak's Opferung, und Moses der den Felsen schlägt.

12. Daniel in der Löwengrube und Noah in der Arche, der den Oelzweig von der Taube empfängt; Fragment.

13. Bassorilievo mit der Anbetung der Könige, Isaak's Opferung, Christi Gefangennehmung, und Daniel in der Löwengrube. In der Mitte Portraitscheibe, unter welcher eine liegende nackte Figur mit zwei Knaben.

14. Fragment mit zwei Rehen und zwei menschlichen Figuren.

15. Rest einer schlechten Sarkophagfronte mit Portraitscheibe, Candelabern, Gewinden und Füllhörnern.

16. Fronte von einem christlichen Sarkophagdeckel. In der Mitte zwei Flügelknaben, welche die Inschrifttafel halten; rechts die Anbetung der Könige, links weibliches Brustbild zwischen zwei geflügelten weiblichen Figuren, wie die Victorien auf heidnischen Denkmälern.

17. Bacchische Genien; Fragment.

18. Christus, der die Kinder segnet; Fragment.

19. Bassorilievo mit folgenden Gegenständen: Adam's und Eva's Sündenfall; die Vermehrung der Brode; Christus, der den Blinden heilt; und der Heiland, der den Jüngern ein Kind zum Beispiel darstellt.

20. Fragment mit der Vorstellung der Auferweckung des Lazarus.

21. Ganymed, den der Adler fafst, von gebrannter Erde. (d'Agincourt VI.)

In der Mitte des Zimmers: Ein zweiräderiger Wagen von Holz, mit Metallblech überzogen. Der Fundort, obwohl sicher in der Umgegend von Rom, ist nicht genauer bekannt. Der Styl der Zierrathen deutet auf hohes Alterthum. Der Kasten mifst vorn, wo er die gröfste Höhe hat, $3^1/_4$ und in der Länge 4 Palmen; diese geringe Gröfse zeigt, dafs der Wagen nicht zum wirklichen Gebrauch diente. Das Holz war bei seiner Entdeckung noch vorhanden, aber fast ganz in Staub verwandelt. Von den metallenen Platten der Bekleidung fehlte wenig; sie waren aber zerquetscht und in Stücke zerbrochen. Auch wurden die Nägel gefunden, die sie an das Holz befestigten. Von den eisernen Ringen, womit die Räder beschlagen, war noch so viel vorhanden, dafs sie den Umfang der letztern zeigten. Der mit Perlen geschmückte obere Rand des Kastens, massiver als die übrige Metallbekleidung, war fast noch unversehrt, und konnte also die ganze, zu beiden Seiten eingebogene Form desselben andeuten. Der Boden war ebenfalls noch ganz erhalten. Nach diesen Anzeigen von der ursprünglichen Gestalt dieses merkwürdigen Monuments haben es seine ehemaligen Besitzer, die Steinschneider Pazzaglia in Rom, wieder hergestellt. Der ganze Wagen wurde neu von Holz gemacht, mit modernen Metallplatten überzogen, und auf diese mit Nägeln, nach dem Vorbilde der antiken, alle Stücke der alten Metallbekleidung befestigt; und so sind auch auf dem neuen eisernen Räderbeschlage die Reste des alten sorgfältig aufgetragen worden.

Der metallene Kopf eines Raubvogels bildet den Deichselknopf; und auf dem platten Knopf des Nagels, ebenfalls von Metall, der zur Befestigung des Joches in der Deichsel steckt, ist eine Maske mit herausgestreckter Zunge gebildet, in Gestalt der Masken auf den ältesten Münzen von Populonia und andern, asiatischen und sicilischen Städten. Sie bedeuten nach Eckhels Beweisen zuweilen den Mond, können aber nach Visconti's Meinung auch ein Bild der Sonne sein, weil jene sinnbildliche Vorstellung auf dem Menschengesichte beruhte, welches das Volk auf beiden Weltkörpern zu erkennen glaubte. Diese letztere Meinung können wir nicht für begründet halten, indem die Sonnenmasken, die sich auf alten Bild-

werken hie und da finden, einen ganz verschiedenen Charakter haben, die auf den rhodischen Münzen nicht ausgeschlossen; vielmehr halten wir Eckhels Meinung in so fern für durchaus richtig, als das Zeichen des Mondes und die Meduse des ältesten Styls, beide in der Idee und im griechischen Ausdruck des Gorgoniums zusammenfallend, auch in der bildlichen Darstellung nicht verschieden sind. Die erwähnte Maske ist mit einer Reihe Perlen umgeben, und eine andere umgiebt den Nagel nicht weit unter dem Knopfe. Zwei andere jener ähnliche Masken sind hinten an der Oeffnung des Wagenkastens zu beiden Seiten zu bemerken. An der Vorderseite desselben sieht man eine kleine geflügelte Figur in Mannsgestalt bis an die Scham. Die Arabesken, in denen sie sich endigt, sind neu, aber ein antiker Rest an der linken Seite liefs ursprünglich hier eine ähnliche Bildung vermuthen. Den Kopf mit fast weiblichem Haarputz umgiebt ein strahlender Nimbus in Form eines Sterns. Die Bewegung der Arme ist symmetrisch, und die Finger der ausgebreiteten Hände sind krallenähnlich. Ueber die Achseln hängt ein Gewand ebenfalls gleichförmig auf beiden Seiten herab. Nach Visconti's Vermuthung ist in dieser bizarren Figur die Sonne vorgestellt, mit deren Darstellung in menschlicher Gestalt die Gestalt des ihr geheiligten Geyers oder Sperbers vermischt ward. Zwei Granatblumen, ein Sinnbild derselben Gottheit, bemerkt man unter dem Wagenkasten an der Vorderseite der Räderaxe, die zwei Löwenköpfe an beiden Enden schmücken. Auf derselben ist, zwischen den Rädern und dem Kasten, eine Art Henkel von Metall befestigt, die ebenfalls bei diesem Wagen gefunden wurden, und, nach Visconti's Meinung, für die Stricke der beiden äufsern Pferde an den Quadrigen dienten. *) Museo Pio Clem. Tom. V tavole aggiunte. B. II. B. III.

---

*) Schwerlich darf man alle jene Symbole für bedeutungslos und willkürlich zusammengestellt halten, um so weniger, wenn die Reste eines ähnlichen, im Jahre 1812 bei Perugia gefundenen Wagens (Inghirami monumenti etruschi Serie III. tav. 23 bis 27) uns unter ihren Bildwerken ähnliche Vorstellungen zeigen. Dahin wenigstens dürfen wir die merkwürdige Gruppe einer von Raubthieren angefallenen Meduse rechnen, für die Inghirami seine anderweitige Deutung der Meduse als Symbol des Chaos anwendet. Ohne diese Deutung der vorerwähnten vorzuziehen; in der wir die Meduse als nächtliches Mondzeichen nachwiesen, glauben wir der für beide Fälle gültigen Ansicht jenes Gelehrten beitreten zu können, nach welcher jene Bildwerke den Sieg einer solarischen Macht bezeichnen, deren Symbol der Wagen sei, wie in Mitten der Zodiacalzeichen auf einer Gemme (Monum. etruschi Ser. VI). Kein Symbol unsers Monuments ist für jene Beziehung leer; der Figur des Sonnengottes auf der Fronte des Wagens entsprechen die Löwenköpfe auf den Speichen und der Sperberkopf am Ende der Deichsel, so wie anderseits die mehrfachen Medusen- und Schlangen-Köpfe Symbole der nächtlichen und feuchten Region sind, die er bewältigt. Da es nun eine von Visconti und auch zuletzt von Inghirami angenommene Meinung ist, dafs ähnliche Wagen Weihgeschenke sein mochten, die man auf oder in Tempeln aufstellte, so wäre hiernach die vormalige Stelle auch unsers Wagens am natürlichsten im Tempel eines Sonnengottes zu suchen. Auch scheint die Auffindung des Peruginer Wagens jene Annahme eher zu begünstigen als auszuschliefsen, indem er zwar ohne architektonische Reste, aber mit vielfachem anderm, vielleicht in die nackte Erde gerettetem Tempelgeräthe, Altären, Dreifüfsen u. s. w. gefunden wurde. Da man jedoch auch neuerdings in Cornetanischen Gräbern Reste von einem Bronzewagen gefunden hat, so könnte

B.

Das Belvedere.

Neben der Sala Borgia ist der Eingang zu dem Flügel des vaticanischen Palastes, welcher wegen der vortrefflichen Aussicht, die man von ihm auf die Stadt und die umliegende Gegend geniefst, il Belvedere heifst. Von seiner unter Julius II angefangenen und unter Paul IV um das Jahr 1560 vollendeten Erbauung ist in der allgemeinen Geschichte und Beschreibung des vaticanischen Palasts in der ersten Abtheilung das Nöthige gesagt worden.

Hinsichtlich der Merkwürdigkeiten des Locals ist im Hofe ein Springbrunnen mit einer Schale von orientalischem Granit zu bemerken, welche 30¼ Palmen im Durchmesser hat, und unter Julius II in den Bädern des Titus gefunden wurde. Das durch die Anlagen dieses Papstes mit dem vaticanischen Palast verbundene Gebäude Innocenz VIII (Pallazzetto del Belvedere) bildet seit Clemens XIV und Pius VI einen Theil des Museums. Durch diese Einrichtung sind Malereien von Pinturicchio, die sich in einigen Zimmern befanden, verloren gegangen. Der bedauernswürdigste Verlust aber ist die Zerstörung einer Johannes dem Täufer gewidmeten Capelle; sie war ganz mit Gemälden von Mantegna verziert, welche Begebenheiten aus dem alten und neuen Testamente, und die Figuren der theologischen Tugenden und einiger Heiligen vorstellten. Man erzählt, dafs der Künstler daselbst die Billigkeit (la Discrezione) malte, um den Papst an das Bezahlen zu erinnern, dieser ihm aber den Rath gab, die Geduld daneben zu malen. Diese Capelle ist in die Büstenzimmer des Museums verwandelt, wo man noch einige Figuren von Mantegna sieht, die aber von neuern Händen übermalt worden sind.

Galleria lapidaria.

Durch den erwähnten Eingang des Belvedere gelangt man zunächst zu dem von Bramante angelegten Corridor des

---

man bei der Seltenheit erhaltenen Tempelgeräths einen ähnlichen Fundort auch für die beiden andern Monumente anzunehmen geneigt sein, wofür es uns als eine nicht geringe Bestätigung erscheint, dafs der angeführte Gegensatz der Medusen- und Löwen-Köpfe noch auf späteren Grabmonumenten nicht selten vorkommt.

Belvedere, der in der Breite 30 und in der Länge über 1300 Palmen mifst. Er ist unter Pius VII durch eine eiserne Gitterthür in zwei Abtheilungen geschieden worden. Die hintere dient zur Aufbewahrung der Sculpturen des Museo Chiaramonti; die vordere führt den Namen Galleria lapidaria, von der bedeutenden Inschriftensammlung daselbst. Die Fenster waren hier ehemals offen, und sind erst unter Pius VII mit Glassscheiben versehen worden.

Die erwähnte Inschriftensammlung ward von Clemens XIV im hinteren Theile dieses Corridors angelegt, von Pius VI fortgesetzt, und unter Pius VII hierher gebracht und sehr beträchtlich vermehrt, indem die Sammlungen des Cardinals de Zelada, des Goletti, Gaetano Marini, des Advocaten Pasquale di Pietro und des Marchese Capponi hinzukamen; aufser mehreren andern Inschriften, die theils bei Ausgrabungen der päpstlichen Regierung, vornehmlich in Ostia entdeckt, theils aus den Werkstätten der Bildhauer zusammengebracht worden. Die Zahl der ganzen Sammlung beläuft sich auf mehr als 3000 Stück. Sie sind nach Angabe des gelehrten Gaetano Marini angeordnet. Man sieht sie, in den Wänden des Corridors eingemauert, in 35 Abtheilungen, über welchen die Classification, unter die sie gehören, angezeigt ist.

In der ersten Abtheilung, vom Eingange rechts, sind Grabschriften von Eltern und Kindern; in der 2ten griechische Inschriften; die in der 3ten beziehen sich auf Künste und Gewerbe; die in der 4ten auf Krieger; und die in der 5ten und 6ten auf Magistratspersonen. Es folgen in der 7ten und 8ten im Namen der Verstorbenen oder von Unbekannten gesetzte Grabschriften; in der 9ten und 10ten Inschriften von Patronen, Freigelassenen und Sclaven; in der 11ten von Geschwistern und Kindern; in der 12ten, 13ten und 14ten Grabschriften von Eheleuten; und in der 15ten, 16ten und 17ten von Eltern und Kindern. Die 18te Abtheilung enthält griechische Inschriften; die 19te und 20ste Inschriften, die sich auf Dienste und Gewerbe, und die 21ste und 22ste solche, die sich auf Krieger beziehen. Die in der 23sten wurden in Ostia unter Pius VII gefunden, und beziehen sich mei-

stens auf Mithrasdienst. In den Abtheilungen 24 bis 27 sind Inschriften von Magistratspersonen; 28 bis 30 von Kaisern und Kaiserinnen; und 31 und 32 auf Götter und Priester bezügliche.

Es folgen auf der linken Seite in der Abtheilung 33 christliche Consularinschriften; und von 34 bis 72 andere christliche Inschriften. In der 73sten und 74sten Abtheilung sind wieder Grabschriften, von Patronen, Freigelassenen, Sclaven oder Unbekannten gesetzt; in der 75sten Inschriften von Geschwistern und Zöglingen; und in der 76sten und 78sten von Ehegatten.

Unter den Sculpturen, die auf mehreren dieser Monumente erscheinen, bemerken wir folgende:

Vom Eingange rechts: 1. Verstümmelte Figur eines Hirten mit einem Schafe neben sich, auf einer Sarkophagfronte mit griechischer Inschrift. — 2. Fronte vom Cippus des Marcus Quartinius mit fünf Figuren: die erste bärtig und nackt, vielleicht Sylvan; die zweite geharnischt, vielleicht Mars; die dritte Jupiter; die vierte scheint Mercur, dessen Caduceus aber einem Feldzeichen ähnlicher ist; die fünfte Hercules. — 3. Ländliche Scene, vorstellend eine männliche Figur in der Toga mit einem Buch in der Hand, einen Mann bei einem Wagen mit Feldfrüchten beladen, einen Knaben, der mit einem Hunde scherzt, und einen Mann mit einem Korb auf dem Rücken; oben ein Schmetterling, zu beiden Seiten zwei Profilköpfe. — 4. Brustbild eines Verstorbenen zwischen zwei Genien; rechts eine männliche Figur bei zwei Fässern. — 5. Fronte von einem Sarkophagdeckel mit zwei Schafen und zwei Hirten. — 6. Fünf Satyrn und ein Satyr-Weib mit der Weinlese beschäftigt; drei derselben keltern Trauben in einer ovalen Wanne mit zwei Löwenköpfen zum Auslaufen des Mostes. — 7. Weibliche Gewandfigur mit einem Opfereimer. — 8. Sarkophagdeckel; zwei Genien halten die Inschrift-Tafel; zu beiden Seiten ein Wagen von zwei Stieren gezogen, von denen der zur rechten bis auf die Deichsel fehlt. — 9. Satyr, der mit einer Bacchantin scherzt; eine andere schlafend daneben. — 10. Verstümmelte Figur des Heilandes als guten Hirten in einem Portale. — 11. Brustbild vom Grabstein eines Knaben, der als Amor mit dem Köcher erscheint; auf der linken Schulter sitzt ein Vogel. — 12. Stehender Knabe in einer kurzen Tunica, der etwas an die Brust drückt. — 13. Zwei Bildnifsköpfe; zwischen ihnen Trauben und Vögel. — 14. Männliche Figur in einem Schiffe mit der griechischen Inschrift einer Rufina. — 15. Sitzende männliche Figur mit einem Knaben.

— 16. Zwei Victorien ein Gewinde haltend, worauf ein Adler sitzt. — 17 bis 24. Acht Cippusfronten mit Bildnifsfiguren von Reitern, gesattelten Pferden und Schweinsjagden. — 25 u. 26. Zwei auf Mithrasdienst bezügliche Gruppen, die eine von weifsem Marmor, die andere von Paonazzetto, unter den oben erwähnten Inschriften derselben Beziehung, mit denen sie in Ostia gefunden wurden. Auf den fliegenden Gewändern beider Figuren des Mithras ist ein halber Mond zu bemerken. — 27. Mehrere Figuren bei einem Gastmahle; zur Seite eine andere, die Wein in ein Gefäfs füllt. — 28. Sarkophagdeckel mit Daniel in der Löwengrube und drei Genien; zwei derselben halten die Inschriftscheibe. — 29. Fronte eines Sarkophags, worauf links Jonas und der Wallfisch, oben die Pietas und die Taube mit dem Oelzweige; rechts Schafe. An den Seiten der gute Hirt und die Pietas. — 30. Eine Agape oder Liebesmahl der alten Christen.

Auf beiden Seiten des Corridors sind folgende Monumente aufgestellt:

1. Weibliche Statue, als Concordia ergänzt, mit dem Füllhorn in der einen und der Patera in der andern Hand; der Kopf ist antik, aber fremd. — 2. Weibliche Gewandstatue aus dem Grabmale der Rutilier, mit Inschrift. — 5. Sarkophag mit der Mythe des Adonis in verschiedenen Momenten. Venus, bekleidet, bei ihrem Geliebten sitzend, den sie vor der Jagd zu warnen scheint, und Amor dabei; Adonis im Begriff auf die Jagd zu gehen; und derselbe vom Eber getödtet. — 7. Geriefelter Sarkophag: an der Fronte in der Mitte die Grazien, und an beiden Enden zwei Genien mit emporgehobenen Fackeln; an beiden Seiten Schilder. — 10. Sarkophag: an der Fronte Nereiden, Amoren und Tritonen, von denen zwei in der Mitte ein Medusenschild halten; an den Seiten Amoren, der eine auf einem Greif, der andere auf einem Seepferde. — 13. Brunnenmündung. — 14. Fragment einer sitzenden männlichen Figur mit Waffen umgeben, vielleicht ein Amor. — 20. Cippus eines Sextus Caesonius. Unter der Inschrifttafel ein Mann und eine Frau, beide sehr jugendlich, die sich über einen mit Früchten bedeckten Altar die Hände reichen; in der linken Hand hält er eine Rolle, sie einen Apfel; ein Knabe steht hinter ihm. Auf dem Deckel ist zwischen Aehren und Mohn und einem Füllhorn das Brustbild einer reich bekränzten Frau, etwa einer Ceres, angebracht. An den Querseiten hängt an einer Infula ein Geräth wie ein mondförmiges Schild, dessen Enden als Greifenköpfe gebildet sind, vermuthlich eine Lampe. — 22. Aedicula mit Bildnifs. — 27. Kleiner geriefelter Sarkophag von schlechter Arbeit. An der Fronte in der Mitte die Figur des Knaben, zu dessen Grabmal das Monument bestimmt war, mit einem Vogel in der Hand und einem andern zu Füfsen; an beiden Enden Genien des Herbstes und des

Win-

Winters, und auf dem Deckel die liegende Figur des Verstorbenen mit einem Todtenkranz in der Hand, ein verstümmelter Amor und ein bei Genien des Schlafes und Figuren von Verstorbenen häufig vorkommendes Thier, welches Früchte verzehrt, mit langen Ohren wie ein Kaninchen, nach Visconti (zu III. 44) ein Siebenschläfer (Ghiro). — 43. Viereckiger Cippus von beträchtlicher Gröfse. An der einen Seite Bacchus und Silen, und an der andern Bacchus und Ariadne, beide Gruppen sehr verstümmelt; oben am Deckel, links, Bacchus und Ariadne auf einem Wagen von Centauren gezogen, von einem Silen mit einem Schlauch auf dem Rücken und einer Bacchantin begleitet, die in der Hand eine Schlange, gewöhnliches Symbol der bacchischen Mysterien, hält. — 46. Vater, Mutter und Sohn in halben Figuren; Deckel eines Grabmals. Das Ganze mit Fidei simulacrum bezeichnet; über dem Knaben steht Amor, Honor bei dem Manne; bei der Frau ist die Grabschrift zerstört. Ein ähnliches Monument, welches Nardini Lib. IV Cap. VI anführt, zeigte bei der Frau die Inschrift Veritas und bei dem Knaben Dius Fidius. — 50. Kleiner Sarkophag mit zwei Genien, welche das Inschriftschild halten, und zwei andere mit emporgehobenen Fackeln. — 53. Aedicula, gefunden bei Todi. Das Gewölbe zeigt die Form einer Muschel; über dem Bogen sind zwei Delphine; aus beiden Anzeichen möchte man eine Bestimmung zur Verehrung des Neptun vermuthen, welche indefs bei der häufigen Anwendung von Muscheln und Seethieren nicht nothwendig anzunehmen ist. An beiden Seiten und an der hintern Fronte Störche oder ähnliche Sumpfvögel, welche Schlangen fressen. — 55. Cippus einer Claudia Isias; auf der linken Seite anstatt des gewöhnlichen Opferkruges (Guttus, nicht Praefericulum) ein Sistrum. — 57. Kleiner Sarkophag von schlechter Arbeit, mit Genien der Jahreszeiten. — 59. Ein Fufs und eine Schlange, vermuthlich von einer Figur des Aesculap; auf dem Fufsgestelle verstümmelte griechische Inschrift. — 60. Typhon mit Bulla. — 65. Grofses rundes Gefäfs aus zwei Fragmenten eines antiken Sarkophages, worauf Löwen Pferde zerfleischen, mit einer danebenstehenden männlichen Figur, *) durch

*) Aehnliche Thiergruppen eines Löwen und eines andern von ihm zerrissenen Thieres sind auf den grofsen Sarkophagen von elliptischer Form und später Arbeit häufig, und können, wie ein auf Gräbern nicht selten angewandter einzelner Löwe (Zoëga obelisc. p. 362), für amphitheatralische Sinnbilder des zermalmenden Schicksals gelten. Bei dieser an und für sich nicht unstatthaften Voraussetzung ist jedoch die dann und wann daneben stehende Figur nicht erklärt. Diese pflegt bärtig und kurz bekleidet zu sein, ohne Hauptbedeckung, die eine Hand erhoben, wie zur Aufmunterung der kämpfenden Thiere, in der anderen eine unter der Spitze gehakte Lanze haltend, die man etwa mit einer Hellebarde vergleichen kann. Das Ansehn ähnlicher Figuren ist gemein genug, um sie für Diener römischer Spiele, und die kämpfenden Thiere für Bilder aus demselben Schauplatze zu halten. Dafür läfst sich denn bestätigend anführen, dafs diefs erwähnte Instrument dann und wann, obwohl selten (im Museo Chiaram. im Giardino della Pigna und in Stanza III de' candelabri), als Geräth römischer Krieger vorkommt; dafs der erwähnte Begleiter auf einem ähnlichen Fragmente der Villa Miollis eine Tuba bläst, und dafs auf einem ebendaselbst befindlichen

eine moderne Meta sudans verkürzt zusammengeflickt. — 66. Sarkophag mit Masken über Gewinden von Genien gehalten. — 73. Sarkophag mit Greifen und Arabesken an der Fronte und Chimären an den Seiten. — 75. Grofser viereckiger Cippus eines Cajus Vedennius, Soldaten und Kriegsbaukünstlers unter den Kaisern Vespasian und Domitian. Auf der einen Seite ist ein Winkelmafs und auf der andern ein Schlofs gebildet, das Andere für eine Belagerungsmaschine hielten (s. Fea Varietà di notizie). — 86. Grofser viereckiger Cippus, gefunden an der Via Nomentana, unweit der Kirche S. Agnese; einem L. Cornelius Atimetus errichtet, der vermuthlich ein Messerschmied war, wie die Vorstellungen an beiden Seiten, eine Schmiede und die Bude eines Messerschmieds, anzeigen. Auf diesem Monumente: schönes Fragment von korinthischem Säulengebälk, der angeblichen Curia von Ostia angehörig (Guattani monum. ined. ant. Anno 1805, tav. 23). — 88. Cippus mit Inschrift, welche sich auf die Vermiethung der Antoninischen Säule bezieht (Fea Rovine di Roma in Winckelmann. Storia d. a. T. III p. 349 sqq.). — 89. Brunnenmündung. — 93. Grofser geriefelter Sarkophag, in der Mitte der Fronte eine Victoria, die ein Schild mit dem Namen eines Sulpitius Pylades hält, und an beiden Enden zwei Genien; an den Seiten Schilder. — 95. Grofser Löwenkopf von einer Dachrinne der angeblichen Curia des alten Ostia (Guattani a. a. O.). — 98. Christlicher Sarkophag, aus zwei Stücken gearbeitet, mit schlechten Sculpturen, die, wie noch Reste zeigen, bemalt und vergoldet waren. An dem einen Ende der Fronte Christus als guter Hirt, und an dem andern die Pietas; zwischen diesen beiden Figuren eine Heerde Schafe mit zwei Hirten, und ein ochsenbespannter Wagen mit vier Männern, von denen zwei die Erde mit Hacken bearbeiten, vermuthlich auf das Gleichnifs von den Arbeitern im Weinberge bezüglich.

Sarkophag, wo einmal ein asiatisch bekleideter Mann ohne Kopfbedeckung, andrerseits ein Jüngling Thiergruppen von Löwe und Eber begleitet, beide Löwen mit einem breiten Bande umgürtet sind; endlich dafs ein Fragment im Giardino della Pigna Nr. 32 zwei Löwen auch im Kampfe mit einem Elephanten zeigt. Andrerseits befremden bei dieser Erklärung die sehr verschiedenen überwundenen Thiere, die auf ähnlichen Werken vorzukommen pflegen, nämlich nicht blofs Stiere, Eber, Pferde, sondern auch und besonders häufig Hirsche, Rehe und Böcke, deren amphitheatralische Anwendung uns nicht bekannt ist, die man jedoch nicht minder als die andern erwähnten Thiere als Symbole irdischer und winterlicher Beziehungen kennt, und in der That sind jene zerfleischenden Löwen auch auf griechischen Werken, bei denen jeder Gedanke an Fechterspiele wegfällt, häufig genug, um eine symbolische Grundbedeutung auch da zu vermuthen, wo sie später mit verwandten Bildern aus dem gemeinen Leben vermischt wurde, etwa wie die Bacchusbesuche bei Icarius und Ariadne zahlreiche nur auf Liebe und Trennung bezügliche Gräbervorstellungen veranlafst haben mögen. Hiernach dürfte man mit ziemlicher Zuversicht mit Verweisung auf die häufigen, auch wohl Medusenköpfen gegenüber gestellten Löwensymbole bacchischer Sarkophage an die Leontica des Mithrasdienstes und an den Löwen als Zeichen der Sonne erinnern, welche das Ziel der wandernden Seelen ist. Unter dieser Voraussetzung könnte selbst der Hellebarde des Thierwärters eine Harpe des Perseus zu Grunde liegen; wenigstens aber dürfen, wenn solche Verknüpfungen mit Recht gewagt scheinen, ähnliche Thiergruppen für schicklich angewandt gelten, wo sie, wie auf einem Sarkophage des Belvedere, mit Genien der Jahreszeiten untermischt sind.

Auf dem Deckel links eine Jagd, und rechts drei Knaben mit Fruchtkörben. Zwei von ihnen halten ein Tuch hinter einem weiblichen Brustbilde, das wahrscheinlich das Bildnifs der Verstorbenen ist. Darunter zwei viereckige Reliefs; das eine arabeskenartig, auf dem andern ein Kästchen, auf dem eine Schlange, und auf dessen Seite eine Striegel. Dieser Sarkophag wurde vor Porta Maggiore mit heidnischen Marmorsärgen gefunden, welches aber noch nicht beweist, dafs auch dieser, wie Fea meint, heidnisch sei, da sich vielmehr mehrere Beispiele finden, dafs christliche und heidnische Monumente zusammengefunden worden (Fea Varietà di Notizie). — 98. Schlechter kleiner Sarkophag, vermuthlich christlich, mit sieben verstümmelten Figuren, etwa der Apostel, in Arkaden stehend.

107. Kleiner ovaler Sarkophag mit Löwenköpfen von sehr schlechter Arbeit. Links vom ersten Löwenkopf ein Pan, nach dem sich die Schlange einer Cista erhebt, mit Pedum in der Rechten. Unter dem Ringe des Löwenkopfes eine Satyrmaske. Zwischen den Löwenköpfen eine langbekleidete Bacchantin, welche die Becken schlagen mochte. Ein Amor mit erhobener Linken hält in der gesenkten Rechten eine Fackel. Ein nackter bacchischer Knabe wird von zwei Gefährten gestützt, deren einer geflügelt ist; er selbst hält einen Kranz in der Linken. An der andern Seite hält ein kleiner Pan mit der Linken die Syrinx, während er die Rechte erhebt. Jenseits des zweiten Löwenkopfes hält ein Satyr mit umgeschlagenem Pantherfell ein Pedum, während seine Rechte den Schwanz eines Panthers fafst.

114. Weibliche halbe Figur in Lebensgröfse, wie aus einer Blume entsprossen; ein grofser Stirnziegel von einem Grabmale.

Unter dem langen geriefelten Sarkophag eines M. Aquilius Eucarpus zwei Altäre, vermuthlich zusammengehörig, mit Zapfen an den Querseiten. In roher erhobener Arbeit ist auf beiden Seiten ein Brustbild angebracht; auf dem einen das eines Amors und auf dem andern eine Diana mit Köcher.

115. Kolossale Figur ohne Kopf von Cipollino. Sie erscheint in Hermengestalt mit einem Pantherfell über dem langen Kleide, und stellt vielleicht einen bärtigen Bacchus vor.

116. Hercules-Herme ohne Kopf, durch die Löwenhaut bezeichnet.

117. Fragment eines runden Gefäfses mit zwei Figuren von grober Arbeit, vielleicht christlich und auf Noah bezüglich. Unter einem hohen Lorbeerbaume steht eine Frau in langer ärmelloser Tunica, Leib und Hinterhaupt mit dem Mantel bedeckt, auf dem Haupt ein falscher Haaraufsatz; beide Unterarme abgebrochen, doch mit einem Reste des linken, der nach einer oberwärts sitzenden Taube gerichtet ist. Der Vogel kehrt sich nach einem bärtigen

Manne, dessen rechte Brust entblöfst, die linke eingehüllt ist. Er hält in der gesenkten Hand ein Büschel, wie von Aehren. Daneben ein Altar und der Fufs einer dritten Figur.

118. Langer Sarkophag mit zwei Lorbeergewinden, von drei nackten Knaben gehalten; über den Gewinden ein ebenfalls nackter Knabe auf einem Seepanther, und ein geflügelter auf einem Seelöwen; an den Querseiten Greife.

119. Fragment einer sitzenden Statue des Claudius, in Piperno gefunden. Der Kopf derselben ist im neuen Saale des Museo Chiaramonti. — 120. Cinerarium mit dem Brustbilde des Verstorbenen und vier Genien. — 122. Sarkophag mit Nereiden und Tritonen, Amoren umschweben dieselben. Auf dem Vordergrunde, in den Wellen des Meeres, Delphine und Kinder. Zwei Tritonen halten in der Mitte das Brustbild des Verstorbenen. Die beiden Nereiden an den Enden der Fronte, die mit Meerstieren scherzen, sind sonst öfter wiederholt. Auf dem Deckel ein Zug von Delphinen, in ihrer Mitte ein Dreizack, an den Seiten Seepferde. — 130. Grofser geriefelter Sarkophag. Auf dem Kasten ist ein geflügelter Genius schlafend gebildet, auf dem Deckel die Jahreszeiten in Begleitung von Genien, an den Seiten Schilder. — 135. Cippus mit einer opfernden männlichen Figur zwischen zwei Feldzeichen.

136. Geriefelter Sarkophag, gefunden um das Jahr 1780 zu Roma vecchia an der Via Appia. An der Mitte der Fronte erscheint vor einem Portale der Verstorbene, ein Mann mit der Toga bekleidet. Er hält in der linken Hand eine Bücherrolle, wahrscheinlicher seine Ehepacten als sein Staats- oder gelehrtes Leben andeutend, und ergreift mit der Rechten die Hand seiner Gattin. (S. d. Beilage.)

137. 138. Zwei christliche Grabsteine, auf denen Kreuze gebildet sind.

139. Antiker Brunnen, sechseckig, mit kleinen zum Theil bacchischen Masken.

140. Viereckiger schmaler Cippus; auf dem Deckel Fortuna zwischen zwei Löwen.

142. Antiker Brunnen, der gröfste dieses Museums, vormals in der Domkirche zu Tivoli. Er zeigt, wie gewöhnlich diese Monumente, an allen vier Ecken eine Art von Treppe, über derselben zwei Masken und zwei liegende Nymphen, beide die rechte Hand auf die Brust legend und auf einem Gefäfse ruhend, welches ein Loch zum Auslaufen des Wassers zeigt.

143. Rundes Cinerarium; auf dem Deckel eine Meduse mit herausgestreckter Zunge.

144. Fragment einer Brunnenmündung mit einem Löwen und einem Panther.

145. Männlicher Sturz.

150. Figur eines jungen Hercules von gewöhnlicher Arbeit, ohne Hände und Beine, die Löwenhaut über das Haupt gezogen. Den schmerzlichen Ausdruck könnte man geneigt sein auf einen, den Mord seiner Kinder bereuenden Hercules zu beziehen, wie Zannoni in einer ähnlichen Figur gethan. Richtiger wird man an die Erschlaffung bacchischen Taumels denken, die, nach einem im zweiten Zimmer der Candelaber zu erwähnenden Fragmente, auch für einen jungen Hercules nicht unzulässig ist. Gerhard antike Bildwerke Taf. XXX.

152. Vase; auf dem Deckel ein Löwe, der die Tatze auf ein Füllhorn legt.

154. Männlicher Sturz.

159. Sturz eines Satyrs mit der Nebris bekleidet. Darunter Cippus eines Gavius Musicus. An der Fronte die Brustbilder des Ehepaares, dem dieser Grabstein errichtet ward; auf der einen Seite des Monuments die Spes mit einer Blume in der rechten und einem Fruchtkorb in der linken Hand, und drei andere Figuren, von denen die eine ein Vexillum trägt; auf der andern Seite eine Familienscene, zwei Knaben vor zwei sitzenden Figuren.

163. Satyrsturz.

169. Sturz einer weiblichen Gewandfigur.

174. Stirnziegel von der angeblichen Curia in Ostia. Guattani monum. ined. anti. Anno 1805. Tav. 23.

176. Breitgegürtete weibliche Gewandfigur mit Schuhen, ohne Kopf und Arme.

183. Satyrsturz auf dem Untersatz einer fünfseitigen Brunnenmündung, worauf Tritonen gebildet sind.

186. Rundes Gefäfs, dessen Henkel durch Köpfe von Wassergöttern zwischen Delphinen gebildet sind. — 187. Weibliche Gewandfigur ohne Kopf.

188. Geflochtenes Marmorgefäfs mit Deckel, einer Cista mystica ähnlich.

190. Männlicher Sturz.

196. Männlicher Sturz mit umgeschlagenem Mantel und Haarflechten über der Brust.

200. Cippusdeckel, mit einem Adler und Opfergefäfsen verziert.

202. Männlicher Sturz, unterwärts bekleidet.

205. Vase, durch die Inschrift als Ossarium bezeichnet. — 206. Aschengefäfs, worauf Portrait-Scheibe mit Delphinen.

209. Kurzbekleideter männlicher Sturz.

217. Kurzbekleideter männlicher Sturz von guter Arbeit. *Darunter:* Ara Mercur's.

218. Rundes Cinerarium, auf welchem kniende Barbaren und Victorien mit Füllhörnern.

220. Cinerarium, dessen Inschrifttafel von Tritonen gehalten wird.

223. Obertheil einer Aedicula, deren Nische in Muschelform ausgehöhlt war. — Männlicher Körper, welcher den linken Arm ausstreckt.

228 (†). Fragment von der Statue eines Triton.

230. Fragment einer Brunnenmündung mit Nereiden auf Seestieren.

231. Gesims mit jagenden Amoren.

235. Sarkophag mit Circusspielen von sehr mittelmäfsiger Arbeit, aber merkwürdig, weil die Wagenlenker nicht als Genien, wie auf den meisten dieser Vorstellungen, sondern in ihrem eigenthümlichen Costume erscheinen. An den Querseiten des Monuments zwei Desultores zu Pferde; der eine hält einen Siegerkranz, bei dem andern liegt eine Hacke am Boden.

238. Sarkophag, mitten an der Fronte Amor und Psyche, an der einen Seite ein Satyr mit dem kleinen Bacchus auf dem Arme, und auf der andern eine Bacchantin.

241. Sarkophag mit Tritonen und Nereiden.

242. Cippus eines Herennulejus Glyco, worauf ein Eber von Hunden angefallen, an den Querseiten drei Füfse.

243. Weibliche Bildsäule mit der Inschrift Rutilia P. F. Avia. Die Hände sind neu.

244. Weibliche Gewandfigur, mit aufgesetztem Kopf einer römischen Matrone mit falschem Haaraufsatze; gefunden bei Monte di Pietà.

Noch eine grofse Anzahl Cippen mit Inschriften, mehrere Cinerarien, worunter drei gedoppelte, zwei viereckige, und eines in Form eines Zirkelschnittes, Capitäle und andere architektonische Fragmente.

Museo Chiaramonti.

Die hintere Abtheilung des erwähnten Corridors bewahrt den gröfsten Theil der von Pius VII angelegten Antikensammlung, die von ihm den Namen Museo Chiaramonti führt. Zu beiden Seiten der eisernen Gitterthür stehen zwei Säulen von Bigio in Ostia gefunden, mit einem Gebälke von Porta Santa. Unter den antiken Denkmälern sind als Kunstwerke nur wenige von besonderer Bedeutung zu finden. An dem obern Theile der Wände sieht man erhobene Arbeiten, meistens Fragmente. Unten wechseln je drei gröfsere Statuen oder Bruchstücke derselben, mit Marmorgestellen ab, welche in zwei Reihen übereinander gesetzt sind, und Büsten, kleine

Bildsäulen und andere Sculpturen von geringer Gröfse tragen. Die untere Reihe dieser Gestelle wird durch Bruchstücke von antiken Gesimsen u. dergl. gebildet, und von Cippen, grofsentheils aus der Villa Giustiniani, und antiken Fragmenten verschiedener Art getragen. An den Wänden unter derselben sind ebenfalls Reste von kleinen erhobenen Werken eingemauert. In den Lunetten sind Frescomalereien, deren Gegenstände, durch Inschriften darunter angezeigt, sich auf die Verdienste des Stifters um die Erhaltung der alten Denkmäler und die Verschönerung der Stadt beziehen. Sie sind von lebenden italienischen, zwei derselben von deutschen Künstlern verfertigt; das letzte an der Wand rechts, die Restauration des Colosseum's, von Philipp Veith aus Berlin, zeichnet sich darunter vortheilhaft aus.

Erste Abtheilung.

Erhobene Werke oben an der Wand, vom Eingange rechts: 1. Sarkophagplatte von guter Arbeit, mit geflügelten bacchischen Genien, ehemals im Palast Lancellotti. *)

2. Apollo sitzend, bis auf den halben Leib bekleidet und mit Lorbeer bekränzt; ein schönes Fragment, gefunden im Colosseum bei der Ausgrabung unter Pius VII.

3. Niedriges Fragment, auf beiden Seiten abgebrochen. Auf einer kleinen Säule steht eine komische Maske, etwa dem oberwärts nackten bärtigen Manne gehörig, der zur Rechten auf einem Felsenstücke sitzt, und auf seinem linken Arme ruht. Zur Linken sitzt eine ebenfalls halb nackte, und wie es scheint weibliche Figur, die oberwärts abgebrochen ist, und in der halb ausgestreckten Linken eine komische Maske hält.

4. Zwei gebückte Figuren, vermuthlich Träger von einem Schaugerüst; Fragment.

5. Gutes Fragment; weibliche Figur ohne Kopf, und Rest von einem männlichen Beine.

---

*) Der erste steht zwischen einer Sonnenuhr und einem Pfeiler, seinen rechten Arm über ein zweihenkliges Gefäfs gelegt, welches auf dem Pfeiler steht. Mit demselben Arm hält er vermuthlich einen oben abgebrochenen Todtenkranz, dessen obere Enden am Haupte des zweiten Genius flattern, wie die unteren am Untertheil desselben. Der Stab, der von dem ersten in der linken Hand schräg gehalten wird, und einem Scepter ähnlich sieht, mag ein Thyrsus sein. Der folgende Genius bläst die Flöte; der dritte ist bemüht einen vierten taumelnden zu unterstützen, der in seiner Linken einen Todtenkranz erhebt, und mit der Rechten einen um seinen Leib gegürteten Todtenkranz fafst, der auf seiner linken Schulter von der linken Hand des Sitzenden gehalten zu denken ist. Vor ihm steht auf einem Pfeiler eine bis zur Scham durchgebildete Herme mit abgestumpften Armen, gesenktem Glied und den scurrilen Zügen eines Priapus. Der fünfte Genius bläst die Syrinx; der sechste spielt die Leyer; der siebente hält einen Schlauch und vielleicht eine gesenkte Fackel. Die vier ersten Genien sind nackt, die drei folgenden mit einer Chlamys, der letzte mit einem Pantherfelle bekleidet.

6. Jahreszeit des Herbstes; eine liegende weibliche Gewandfigur, mit Genien der Weinlese, einem Widder, einem Hasen und einer Eidechse. Neu sind beide Arme, der Kopf, copirt nach der angeblichen Büste der Tragödie in der Sala Rotonda, der ganze Obertheil der Brust, und das Meiste von den Genien. Ihr Postament ist ein antikes Grabmal, gefunden zu Acqua traversa an der Via Flaminia, vier Miglien von Rom. Man sieht darauf, an der Vorder- und Hinterseite gleich, Vater, Mutter und Sohn, nebst zwei Vögeln. Die Mutter gibt dem Sohne Feigen und Trauben aus einem bei ihr stehenden Korbe.

Erhobene Werke oben an der Wand, vom Eingange links: 7. Bassorilievo mit Genien, ehemals im Palast Lancellotti: einige sind mit der Weinlese beschäftigt, zwei andere tanzen vor einer bacchischen Herme.

8. Vorstellung der Circusspiele, von Amoren gefeiert; Bassorilievo, ebenfalls aus dem Palast Lancellotti.

9. Verstümmelte männliche Figur, die den Rücken zeigt.

10. Zwei verstümmelte Figuren im älteren Style: die eine ist Minerva, die andere vermuthlich Neptun.

11. Fragment, worauf ein Jüngling mit einem Pferde, und Reste von vier andern Pferden, die wahrscheinlich zu einer Quadriga gehörten.

12. Fragment von vier Figuren in barbarischer Tracht; drei von ihnen mit viereckigen Schilden; die zweite, hochgeschürzt und unbeschuht, hält einen langen Dreizack.

13. Jahreszeit des Winters; eine liegende weibliche Statue mit Genien, welche Wasservögel fangen. Neu ist der Kopf und etwas von der linken Hand, dem rechten Fufs und den Genien. Dieses Werk steht auf dem sehr verwitterten Travertingrabmale eines Publius Aelius Verus. Man sieht darauf Mann und Frau, einen Jüngling und ein Kind in halben Figuren.

Zweite Abtheilung.

Statuen vom Eingange rechts:

14. Stehende weibliche Figur, als Euterpe ergänzt; ehemals im päpstlichen Garten des Quirinals. Der Kopf ist aufgesetzt, die Arme sind neu.

15. Bärtige Togafigur über Lebensgröfse; neu die rechte Hand.

16. Mittelmäfsige weibliche Statue, nach der Ergänzung eine Muse, nach ärmelloser Kleidung und Schulterband eher für eine Diana zu halten. Kopf und Arme sind neu. Sie befand sich ehemals im päpstlichen Garten des Quirinals.

Vom Eingange links:

17. Statue eines Silen. Der Kopf ist antik, aber fremd. Neu sind die Arme mit der Syrinx und einer Traube.

18. Nackte männliche Statue mit einem Apollokopfe. Die Arme sind neu.

19. Statue des Paris. Neu sind die Arme sammt Pedum und Apfel, so wie die Beine; der Kopf ist stark geflickt; der Hals eingesetzt; links ein Palmstamm.

Dritte Abtheilung.

Erhobene Werke oben an der Wand, vom Eingange rechts: 20. Zwei Silene mit gegen einander gewandten Rücken, die ein Gefäſs mit Weintrauben tragen; Fragment.

21. Verstümmelter Centaur; auf seinem Rücken steht ein Amor.

22. Gutes Fragment eines Pilastercapitäls, mit Arabesken, Laubwerk und Voluten.

23. Fragment einer calydonischen Eberjagd. Meleager vor Atalanta hinter dem Eber, der einen Hund niedergeworfen hat.

24. Lange schmale Platte, vermuthlich von einem Sarkophagdeckel. In der Mitte ein Brustbild mit halbem Mond auf dem Haupte, das man trotz seines männlichen Ansehens nicht umhin kann für eine unterirdisch gedachte Luna zu halten; auf dasselbe sprengen von jeder Seite drei auf die Führung der Seelen über das Wasser bezügliche Gestalten zu: ein Pegasus, ein Centaur (rechts mit einer Keule, links mit einem Zweige) und ein Triton; letzterer mit einem Ruder in der Linken und einer an den Mund gehaltenen langen Muschel in der Rechten.

Auf Marmorgestellen:

25. Unbekannter bärtiger Mannskopf. — 26. Büste des Septimius Severus. — 27. Jugendlicher männlicher Kopf mit krausen Haaren. — 28. Kopf der Niobe. — 29. Kopf eines Satyrweibes. — 30. Büste des Antoninus Pius; über die Hälfte des Gesichts ist modern. — 31. Männlicher Kopf, dem Gallienus ähnlich. — 32. 35. Unbekannte männliche Köpfe. — 33. Marc Aurel im jugendlichen Alter. — 34. Gute Herme eines bärtigen Bacchus. *) Darunter kleiner Cippus, über dessen Blumengewinden das Brustbild einer entblöſsten Frau, etwa einer Venus, zu bemerken ist, deren linke Hand zwischen den Brüsten etwas zu halten scheint. An den Querseiten Muscheln; die Hinterseite nicht sichtbar. — 36. Männlicher Kopf mit sorgfältig gepflegtem Bart und Haare, nach der Mode der Zeit des Septimius Severus; keineswegs ein barbarischer König, wofür er gewöhnlich gegeben wird.

Unter dem Marmorgestelle:

37. 38. 40. Architektonische Fragmente.

39. Fragment von Paonazzetto, welches eine Tempelansicht mit drei Eingangsstufen und dem erhaltenen Untertheil eines

---

*) Jetzt zwischen 143 und 144 aufgestellt, und durch eine kleine Gruppe der Leda mit dem Schwane ersetzt.

durch zwei gewunden canellirte Säulen bezeichneten Porticus vorstellt. Zwischen den beiden Säulen ist vom Nabel abwärts die Figur einer Venus erhalten, welche mit der Linken das um die Schenkel geschlagene Gewand fafst. Links von ihr ein Delphin; rechts ein Amor ohne Flügel, wegen seiner Hermengestalt merkwürdig. Vom Tempel links steht ein Candelaber.

Erhobene Werke an der obern Wand:

41. 42 (†). 43. Drei Fragmente von Deckenverzierungen; auf dem zweiten ein männlicher Profilkopf, den Bildnissen Alexanders ähnlich. (S. d. Beilage.)

44 (†). Fragment einer Eberjagd.

45 (†). Platte eines Sarkophagdeckels mit Amoren und Meerwundern. *)

46 (†). Centaur, auf dessen Rücken ein Bacchus ruht.

Auf Marmorgestellen, vom Eingange links:

47. Kleine Doppelherme von roher Arbeit: eines alten Pan mit kurzen Hörnern, deren Ansätze vielleicht alt sind, und eines bartlosen Pan mit über das Haar gelegten, am Ende gekrümmten Ziegenhörnern.

48. Frauenkopf. — 49. Männlicher Kopf, einigermafsen ähnlich dem Marius Agrippa. — 50. Idealer weiblicher Kopf, dessen Haarputz dem heroischen Charakter nicht genug entspricht, um ihn mit den gewöhnlichen Erklärern für Niobe zu halten. — 51. Männlicher Kopf, dem Germanicus ähnlich. — 52. Kopf eines Satyrs. — 53. Knabenkopf, in Ostia gefunden, mit unkenntlichem Laube bekränzt, welches noch am ersten Pappellaub scheint. Er zeigt nichts von dem Charakter des Hercules, den man in ihm zu erkennen meinte. — 54. Büste eines jungen Mannes mit unbekleideter Brust. — 55. Fragment einer kleinen Bildsäule des Priapus, mit einem über den Schenkeln emporgetragenen Fruchtschurze. — 56. Frauenkopf, der uns keineswegs der Sabina so ähnlich scheint, wie man behauptet; auch ist der Haarputz aus späterer Zeit. — 57. Kleiner Jupiterskopf mit einem Eichenkranze; auf dem modernen Postament ein Adlerskopf in Relief (Museo Chiaramonti, tav. 6). **) — 58. Männliche Büste, nicht, wie man behauptet, dem Alexander Severus ähnlich. — 59. Sturz eines sitzenden Silens, mit einem Felle bekleidet. — 60. Männliche Büste.

Unter dem Gestelle:

A. Mann, Frau und Kind in halben Figuren; vom Grabmal

*) Auf einen stehenden Dreizack eilen auf jeder Seite zwei Amoren mit Seethieren zu. Der erste zur Linken reitet auf einem Seestiere, und der zweite auf einem Seegreife; der dritte auf einer Seechimäre hält ein längliches etwas gewundenes Geräth in der Linken, das eher ein Füllhorn als eine Fackel scheint. Der vierte auf einem Seedrachen hält eine Peitsche in der Rechten, an seiner linken Hand hängt ein ziemlich flacher Handkorb.

**) An der Stelle dieses Monuments steht jetzt ein männlicher Kopf, bezeichnet mit der Nummer 511.

eines Lucius Vibius, wie die Inschrift besagt. — B. Stuhlfufs mit einer Chimäre, und Tischbein mit einem Löwenkopfe. — C. Zwei Fries-Fragmente, wie Nr. 439.

Vierte Abtheilung.

Statuen vom Eingange rechts:

61. Sehr mittelmäfsige weibliche Bildsäule, mit Flöten in der rechten und einem Globus in der ergänzten linken Hand; ehemals im päpstlichen Garten des Quirinals.

62. Nackte männliche Bildsäule, angeblich ein ruhender Athlet, zu Porto d'Anzo gefunden, in der Stellung des berühmten Apollino der florentinischen Gallerie. Der aufgesetzte Kopf zeigt nichts vom Charakter des Apollo.

63. Statue der Pallas, ehemals im päpstlichen Garten auf Monte Cavallo. Zu bemerken ist die ungewöhnliche Form der Aegis, die nach Art eines langen und schmalen Gürtels über die rechte Schulter geknüpft ist. Die gewöhnlichen Schlangen sind nur hinten zu sehen. Der Kopf ist antik, aber fremd. Die Arme sind neu. (Museo Chiaramonti tav. 14.)

Fünfte Abtheilung.

Erhobene Werke oben an der Wand, vom Eingange rechts: 64. Figur eines Satyrs mit der Syrinx; Fragment.

65. Zwei verstümmelte Figuren vor einer Herme.

66. Weibliche Figur vor einer Herme tanzend.

67. Sarkophagdeckel von grober Arbeit, mit einer Tafel in der Mitte; ein ähnlicher bei Inghirami Monum. etruschi. Serie VI. tav. 2. Nr. 1. An der linken Seite ein Knabe und ein Mädchen mit bockbespanntem Wagen, auf die Verstorbene bezüglich, mit Anspielung auf Bacchus und Ariadne. Rechts ein Triclinium, mit gleicher Beziehung auf das Todtenmahl. An demselben die Köpfe der Sonne und des Mondes. (S. d. Beilage.)

68. Obertheil eines unbekleideten phrygischen, vielleicht sabatischen, Priesters mit Schnurrbart und getheiltem Spitzbarte, und darüber geschnalltem oder geknöpftem Kopftuche. Die erhaltene linke Hand hält eine Cymbel. Oberwärts Reste von Binden und Geräth. Die Arbeit ist flach.

69. Obertheil einer sitzenden trauernden Figur in langer ärmelloser Tunica, mit dem Mantel halb verschleiert. Sie scheint an einen männlichen Schenkel gelehnt, und mochte eher einer mythischen Vorstellung angehören, als der vermutheten einer Provinz.

70. Arabeske von 6 Bögen (der äufserste zur Linken gröfstentheils neu), *) auf lange schmale Gefäfse und auf bärtige Bacchushermen gestützt. In den Wölbungen sind drei bacchische Masken, eine Cista, und ein zweihenkliges Gefäfs angebracht. Unterwärts

*) Diese Bögen sind abwechselnd.

ein Eber von einem Hund und einem ungeflügelten Knaben gejagt, zwei Ziegen, ein Knabe mit einem Lamm auf dem Rücken, und ein Amor, der einen Hund gegen eine Ziege hetzt. In den äufseren Zwischenräumen der Bögen wechseln Stierschädel und Gefäfse.

71. Verstümmelte Figur eines Jünglings in phrygischer Mütze, welcher kniend emporschaut, in sehr erhobener Arbeit; entweder Paris oder Ganymed.

Auf Marmorgestellen:

72. Kleine Statue des Pluto, sitzend mit dem Modius auf dem Haupt und dem Cerberus zur Seite; gefunden in Villa Negroni. Der Kopf ist aufgesetzt, scheint jedoch nicht fremd. Der ergänzte Modius desselben wird durch einen antiken Ansatz gerechtfertigt. Neu sind beide Arme der Figur, und am Cerberus der Kopf vom Beschauer links; der Kopf desselben zur Rechten ist zwar angesetzt, scheint aber antik.

73. Kopf eines maskirten Schauspielers. — 74. Frauenkopf mit hohem Haarputze. — 75. Ein anderer unbekannter Frauenkopf. — 76. Idealer Jünglingskopf mit Lorbeer bekränzt; für den Apollo ausgegeben, seinem Charakter aber nicht entsprechend. — 77. Kopf eines Kriegers, von einer Hand bei den Haaren gefafst; Fragment einer Gruppe. — 78. Kindskopf.

79. Kleine Bildsäule einer sitzenden Ceres, mit Mohn- und Aehren-Büschel, durch den Hund der Hekate als unterirdische Göttin bezeichnet. Die Figur ist mit langer gegürteter Tunica, und unterwärts mit einem Mantel bekleidet. Ihre Arme sind nackt; die Füfse haben Sandalen. Neu sind Kopf und linker Unterarm; von dem Hund aber, der mit der linken Seite des Lehnstuhles von verschiedener Farbe des Marmors ist, schwerlich mehr als die Schnauze.

80. Verstümmelte Knabenfigur; vermuthlich Mercur als Kind. — 81. Kleine Statue der Hygiea. Die Schlange in ihrer rechten Hand ist meistens antik, neu aber die linke Hand, die eine Schale hält. — 82. Flötenspielender Satyr, an einen Stamm gelehnt, mit übereinander geschlagenen Beinen; öfter wiederholte Figur, in der Villa Hadrian's gefunden. Neu ist die Tibia und der gröfste Theil der Arme. *) — 83. Männliche Bildsäule, zum Aesculap ergänzt. — 84. Weibliche Statue, zur Hygiea ergänzt. — 85. Verstümmelte Statue eines jungen Hercules, durch die Löwenhaut als solche bezeichnet. Arme und Beine fehlen, und der Kopf ist sehr beschädigt.

Unter dem Marmorgestelle:

Bruchstück eines Candelabers, vermuthlich aus einem Hercules-Tempel, da der auf einer Basis ruhende Schaft die Form einer Keule zeigt. Ob der darunter befindliche Löwenkopf zu demselben Monumente gehöre, scheint zweifelhaft.

*) Zwischen dieser und der folgenden Nummer befinden sich jetzt die in der Gal. d. Miscel. 3. Abth. Nr. 19, 20 beschriebenen Monumente.

An der Wand folgende erhobene Werke: 86. Fragment von einem Fries, worauf eine bacchische Maske, ein Panther und ein Pedum. — 87. Die Wölfin mit Romulus und Remus, von Paonazzetto. — 88. Fragment, worauf eine Ara mit einem Fruchtkorb und Cymbeln. — 89. Männliche Figur von einer Jagd. — 90. Zwei bacchische Genien. — 91. Von Tigern angefallene Hirsche. — 92. Figur eines Hirten. — 93. Fronte eines kleinen Sarkophagdeckels, mit Amor und Psyche.

Erhobene Werke an der obern Wand, vom Eingange links: 94. Sarkophagdeckel mit zwei Göttinnen der Jahreszeiten, und zwei bärtigen Masken zu beiden Seiten.

95. Fragment eines Reliefs mit bacchischen Genien. *)

96. Genien auf der Jagd eines Hirsches und wilden Schweins.

97. Fragment mit geflügelten bacchischen Genien; drei ganze Figuren mit Leyer, Flöten und Rhyton, und erhobener Fackel; dazu der Rest einer vierten.

98. Fragment mit bacchischen Genien und einer Cista mystica.

99. Fragment mit einer männlichen Figur zu Pferde, in der man einen Kaiser auf der Jagd zu erkennen glaubt.

100. Fragment, vermuthlich von einer Darstellung bacchischer Genien, einen nackten Knaben stehend vor einer Säule vorstellend, der Löwenhaut und Keule auf dem Rücken trägt.

Auf Marmorgestellen:

101. Bärtiger Mannskopf mit kahlem Scheitel, nicht dem Euripides ähnlich, wie man angegeben. **) — 102. Frauenkopf. — 103. Bärtiger Kopf mit geöffnetem Munde. — 104. Marmortafel mit vier Masken in sehr erhobener Arbeit. — 105. Angeblicher Kopf des Julius Caesar, seinen Bildnissen auf Münzen wenig ähnlich. — 106. Weibliche Büste. — 107. Männlicher Kopf, für den Hadrian ausgegeben, dessen Charakter er aber nicht entschieden trägt. — 108. Bildsäule eines Mädchens, mit einem Tuch um das Haupt gebunden, und einer Traube in der Hand. — 109. Statue des Hercules, stark ergänzt. — 110. Venus in der Stellung der knidischen von Praxiteles; ebenfalls stark ergänzt. — 111. Statue des Aesculap mit griechischer Inschrift, auf welcher der Name des Weihenden verstümmelt ist. — 112. Figur eines mit der Prätexta bekleideten Knaben.

---

*) Zwei Nischen, zwischen deren Bögen ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, vermuthlich ein Adler, und innerhalb je zwei bacchische Genien, von denen die beiden ersten sich umfaſst halten. Der zur Linken hält mit der Rechten einen Kranz, wie von Feigen, über sein Haupt, der zur Rechten den Rest einer viereckigen Leyer in der gesenkten Linken. In dem andern Paare spielt der eine auf einer Flöte, der andere auf einer Syrinx. Alle sind ungeflügelt, und mit Ausnahme dessen, der einen Kranz in der Hand hält, haben sie die Stirn mit einer gewundenen Binde umkränzt. Der Kranz des mit der Syrinx ist dem des ersten gleich.

**) Zwischen diesem und dem folgenden Monumente befindet sich jetzt der Kopf von einem Knaben.

Unter dem Gestelle: A. Weibliche Statue ohne Kopf und Arme, deren Gewand in eine Stola gefaltet; wahrscheinlich eine Isis-Priesterin; zwei kleine Füſse auf dem Piedestal, und einige Ansätze bezeichnen sie als den Rest von einer Gruppe.

B. Statue der Pallas, ohne Kopf und rechten Arm, mit der Aegis bekleidet, mit Inschrift auf dem Piedestal.

C. Dreieckiger Cippus mit einem Dreifuſs und einem Greif auf jeder Seite.

Relief-Fragmente: 113. Verstümmelte Figur einer Bacchantin, deren Thyrsus den Pinienapfel auch unten hat. — 114. Triclinium mit Mann und Frau, und einem den Bogen spannenden Amor. — 115. Rest einer Löwenjagd. — 116. Amor Fische fangend. — 117. Untertheil eines schreitenden Satyrs.

Sechste Abtheilung.

Statuen, vom Eingange rechts: 118. Stehende weibliche Bildsäule in ärmelloser Doppel-Tunica, gefunden bei Tivoli in der Villa Hadrian's. Das Salbgefäſs in ihrer Linken ist neu. Die Benennung einer Vestalin, die ihr gegeben worden, ist ihrem Costume offenbar widersprechend.

119. Sitzende weibliche Statue; neben ihr rechts ein Scrinium mit einem Bücherbündel, welches sie als Muse der Geschichte zu bezeichnen scheint. Der Kopf ist antik, aber fremd. Die Tibia und Rolle in ihren Händen sind neu.

120. Bildsäule der Diana. Antik ist nur der Körper von der Brust bis auf die Kniee.

Vom Eingange links:

121. 123. Zwei Stürze von Dianenfiguren; der eine auf einer dieser Göttin geweihten Ara, die an der einen Fronte eine Inschrift des Aulus Aemilius Priscus zeigt, an der andern eine Diana Lucifera, mit einem Köcher und in jeder Hand eine Fackel; hinter ihr ist an einem Stamm ein todtes Thier aufgehängt; an beiden Seiten die ihr geweihte Hirschkuh.

122. Heroische mit der Chlamys bekleidete Bildniſs-Statue. Der Hals ist eingesetzt, die Stirn geflickt und die Nase neu. Ergänzt ist auch der Arm, die linke Hand mit dem Schwert und die Füſse.

Siebente Abtheilung.

Erhobene Werke an der obern Wand, vom Eingange rechts: 124. Fragment mit einem Triton und einer Nereide.

125. Fragment, worauf zwei Hirten und verschiedene Thiere; im Hintergrunde ein auf Arkaden ruhendes Gebäude.

126. Zwei langbekleidete Figuren, eine männliche und eine weibliche, durch einen dazwischen eingesetzten Altar mit Schlange zu Aesculap und Hygiea gemacht.

127. Fragment eines Sarkophagdeckels mit einem Gastmahle, nach den Dioskurenmützen zweier Jünglinge auf eine Scene gedeutet, die dem Raube der Leucippiden vorangegangen. An einem langen Triclinium sind zwei Jünglinge mit Chlamys und Pileus nebeneinander gelagert, beide mit scyphusähnlichen Gefäfsen in der Linken, der zur Linken des Beschauers noch mit einem Kranz in der Rechten. Rechts ist noch das Fragment eines Jünglings, links das einer bekleideten Frau und zweier Jünglinge bemerklich. Die Frau und der zweite Jüngling halten Scyphen, der erste einen Cantharus. Noch mag hiezu das Fragment eines nackten Jünglings gehören, der ein Opferthier zu tragen scheint. Die angeführte Deutung betreffend, dürfen wir nicht verschweigen, dafs auf altgriechischen Reliefs auch schmausende Jünglinge, bei denen nicht an Dioskuren gedacht werden kann, mit der Kopfbedeckung des Pileus vorkommen. Inghirami monum. etrus. Serie 6, tav. X. 4.

128. Stark zerfressenes Fragment von schlechter Arbeit. Der Sonnengott erscheint in der Mitte auf einem Throne mit Fufsschemel; sein Haupt ist mit sieben Strahlen bekränzt, der Oberleib nackt und die Füfse unbeschuht. Er hält in der Linken eine Peitsche, und umfafst mit der Rechten vielleicht den mit übereinander geschlagenen Beinen neben ihm stehenden kleinen Amor, der seine rechte Hand bittend auf die linke Wange des Gottes, und seine linke auf dessen Schofs legt. Links zeigt die Führerin des geflügelten Knaben seine Beziehung auf einen Verstorbenen. Es ist eine schattenähnlich bis auf den Scheitel und bis unter den Hals verhüllte Göttin mit aufgestütztem Scepter in der Linken, dessen Ende und Apfel sichtbar ist; mit der Rechten fafst sie den Leib des Knaben. Der halbe Mond auf ihrer Stirn bezeichnet sie als Luna, die auch sonst, wie vor Endymion, auf einem Relief im Klosterhofe von St. Paolo als Todtengöttin erscheint. Wenn wir aus andern Analogien berechtigt sind, den Amor für den Genius eines Verstorbenen zu halten, so werden wir in diesem merkwürdigen Relief die durch Plutarch (de facie in orbe lunari) bekannte Lehre erkennen dürfen, nach welcher Luna die wandernden Geister aus ihrer Pflege der höchsten Fürsorge des Sonnengottes übergiebt. Noch schreitet rechts von dem Gott abwärts gewandt ein Amor von ungleich gröfserem Verhältnifs, in der Rechten eine Keule oder Fackel haltend, vielleicht der Rest einer rechts und links vertheilten Hauptvorstellung von bacchischen Genien. *)

129. Fragment eines Sarkophagdeckels mit Satyrmaske als Stirnziegel. Feuer brennt auf einem grofsen viereckigen Herde

*) Das ungleich gröfsere Verhältnifs dieser letztern Figur hat die Erklärer nicht gehindert, in ihr einen Genius des sitzenden Gottes zu erkennen, den sie für einen Mithras hielten; die Luna wird nebenher für eine andächtige Frau und der Amor für ihr Kind erklärt.

mit einem Roste, auf dem ein grofser henkelloser Kessel steht; in die Oeffnung des Herdes wird von einem Satyr Holz nachgelegt. Weiterhin ruht vor einem aufgezogenen Vorhang ein bärtiger Satyr mit ausgestreckter Rechten, in der Linken eine tiefe Schale haltend. Vor dem folgenden Vorhange liebkoset ein ruhender Silen einen Knaben, etwa einen jungen Bacchus, oder was trotz des mangelnden Schwänzchens in der Reihe ähnlicher Vorstellungen wahrscheinlicher ist, ein Satyrkind. Zwischen beiden ruhenden Figuren ein henkliges Gefäfs, übrigens in Cantharusform, mit flacher Schale oder Deckel daneben. Dafs dieses Fragment einem Gastmahle des Icarius angehöre, ist ein aus der liegenden Figur gefolgerter Irrthum.

Auf Marmorgestellen:

130. Weiblicher Kopf, stark zerfressen, die Nase neu, nach der mauerartigen Verzierung der Helmklappe eine Stadt oder Provinz; eine laufende Wölfin, die auf der Oberfläche des Helms rechts eingegraben ist, bezeichnet sie als eine Roma; links ist ein springender Greif eingegraben, und zwischen beiden Thiergruppen tritt der Kamm des Helms stark hervor, dessen Busch auf beiden Seiten hinabwallt. Dieser Kopf ist von den Erklärern für ein unbekanntes Portrait mit Helm und Kranz gegeben worden.

131. Behelmter Kopf einer in ein Gewand gehüllten Frau. — 132. Jugendlicher Mannskopf. — 133. Eingehüllter Mannskopf, ausgegeben für Julius Caesar im Opfercostume (vielleicht als Pontifex Maximus), ihm aber nicht ähnlich. — 134. Bartloser männlicher Kopf, dem jüngern Philippus entfernt ähnlich. — 135 u. 136. Zwei unbekannte Frauenköpfe. — 137. Athletenkopf mit einer Corona tortilis, und etwas platten Ohren. — 138. Männlicher Körper, an dem man den Rest von einem Caduceus zu erkennen glaubt. — 139. Bärtiger Mannskopf. — 140. Untertheil einer Statue der Pallas im älteren Style; am Rücken bemerkt man die bis unter das Gesäfs hinabgehende Aegis. — 141. Männlicher Kopf dem Geta ähnlich. — 142. Jugendlicher Mannskopf mit senkrecht herabhängenden Lockenreihen, und einer schmalen gewundenen Stirnbinde, für einen Dioscur erklärt (Mus. Chiaramonti tav. 30). — 143. Verstümmelte weibliche Figur in dorischer Tracht, mit entblöfster rechter Schulter. *)

An der Wand unter dem Marmorgestelle, folgende Fragmente von kleinen erhobenen Arbeiten: 144. Architektonische Verzierung mit einem Tiger, zwei Menschenbeinen und einem Stücke von einem Candelaber. — 145. Zwei Rinder und eine Hand mit einem Stabe, vermuthlich von einem Hirten. —

146.

*) Statt derselben befindet sich jetzt hier ein jugendlicher männlicher Kopf, geschmückt mit einer Siegerbinde.

146. Ein Schwanennest. — 147. Christliches Fragment, mit der Vorstellung der Heilung des Gichtbrüchigen.

Erhobene Werke an der obern Wand, vom Eingange links: 148. Drei verstümmelte weibliche Gewandfiguren.

149. Bacchisches Fragment mit dem Obertheil eines epheubekränzten Hercules, dem Kopf eines ihm zugewandten Satyrs, und einem erhobenen Arme, der eine Cymbel hält. Ueber Hercules linker Schulter ist die Löwenhaut sichtbar; von der rechten abwärts ein Köcherband.

150. Unbedeutendes und sehr unkenntliches Fragment, vielleicht von einem Triumphbogen.

151. Fragment eines Sarkophagdeckels. Einer der gewöhnlichen schwebenden Amoren, der ein Portrait-Schild hielt, und neben ihm rechts Psyche mit Schmetterlingsflügeln. Ueber ihr ist der Arm einer verlornen Figur erhalten, dessen Hand einen Schmetterling hält.

152. Fragment von vier Figuren, deren zwei ersten zu einer Gruppe von Faustkämpfern gehören; von dem ersten ist nur die erhobene Faust erhalten; der andere ist nackt, und hat nach gewohnter Sitte einen Haarschopf. Hinter ihm steht ein Kampfrichter mit entblöfster Brust. Die letzte Figur in langer Tunica und Chlamys hält einen langen unterwärts abgetheilten Stab in der einen Hand, und setzt sich mit der andern einen mit Knäufen gezierten Kranz auf.

153. Sarkophag-Fragment mit einem Genius mit umgestürzter Fackel, einem andern, der eine Portrait-Scheibe hielt, und einem Tiger.

Auf Marmorgestellen:

154. Fragment von einer kleinen Bildsäule eines gefangenen Barbaren. — 155. Weiblicher Kopf, für Flavia Domitilla gehalten. — 156. Kopf Mercurs, an dem noch Reste von Flügeln erscheinen; er könnte nach andrer Meinung auch ein Perseus sein. — 157. Frauenkopf, für Domitia, Gemahlin des Domitian ausgegeben, ihr aber nicht ähnlich. — 158. Männlicher Kopf mit gelocktem Haaraufsatze, wie die Bildnisse des Kaisers Otho. — 159. Frauenkopf, ähnlich der Lucilla, Gemahlin des Lucius Verus. — 160. Sturz einer kleinen Herculesfigur. — 161. Unbekannte weibliche Büste. *) — 162. Satyrsturz von edler Bildung, vielleicht in Tanzbewegung. — 163. Weiblicher Kopf mit nassen symmetrisch herabfallenden Haaren. Man kann an Venus Anadyomene denken, obgleich weder die Züge der Venus entsprechen, noch solche Anordnung der Haare bei ihr gewöhnlich ist. Daher lassen die Erklärer zwischen der

*) Statt desselben sieht man jetzt einen männlichen Sturz mit einem Fruchtschurze.

cyprischen Göttin und dem Schreckensgott Pallor die Wahl, welcher auf den Denaren der Hostilier ein ähnliches Haar zeigt; richtiger aber wird man das Bildnifs einer Frau erkennen, deren künstlicher Haaraufsatz an Venus Anadyomene erinnern sollte, ohne einige darunter hervortretende natürliche Locken zu verbergen.

164. Einer von den angeblichen Köpfen des Ptolemäus. *) — 165. Sturz eines geschürzten Knaben, vermuthlich Mercur. — 166. Kopf des Nero als Kind; sehr überarbeitet und auf einer fremden mit einem Harnisch bekleideten Brust. **)

Unter dem Gestelle: A. Fragment einer bekleideten weiblichen Bildsäule. — B. Verstümmelte männliche Statue, bis unter die Brust bekleidet.

Fragmente von erhobenen Werken: 167. Pilasterverzierung. — 168. Diana mit einer langen Fackel im altgriechischen Style. — 169. Amor mit der Leyer auf einem blasenden Triton. — 170. Sarkophag-Fragment mit Meerwundern. — 171. Silen auf einem Esel reitend und eine Fackel haltend, von einem Satyr gehalten. Dabei ein Weinstock und der Rest von einer kolossalen Säule. — 172. Pilasterverzierung.

Achte Abtheilung.

Statuen vom Eingange rechts: 173. Bildsäule des Bacchus; sehr geflickt und ergänzt.

174. Statue einer Tochter der Niobe über Lebensgröfse, fälschlich für Ariadne, oder eine vom Wagen herabeilende Diana gegeben; gefunden in der Villa Hadrian's. Eine ganz ähnliche findet sich in der florentinischen Niobiden-Reihe †. Der Kopf, fast der ganze rechte Arm und die linke Hand fehlen. Das heftig vom Winde bewegte Gewand zeigt viel Leben und eine gute Ausführung.

175. Stehende weibliche Bildsäule mit einer oben abgebrochenen Leyer in der linken Hand, mit der verhüllten rechten den Mantel in die Höhe ziehend, vermuthlich Terpsichore oder Erato; nach den Erklärern Polymnia.

Vom Eingange links:

176. Stehende nackte Jünglings-Statue. Der Körper scheint mit den Schenkeln und Beinen nicht zusammenzugehören. Dafs letztere von einem Apollo sind, zeigt der Köcher am Stamme zur Linken. Die Bekränzung des aufgesetzten Kopfes scheint zwar Lorbeer, aber sein Charakter entspricht übrigens eher einem Bacchus, wefswegen vermuthlich der Ergänzer der Figur bei Restau-

*) An der Stelle dieses und des folgenden Monuments steht jetzt Nr. 285, Sturz eines Satyrs, der einen Schlauch hält.

**) Hier stehen jetzt noch folgende Monumente: ein bekleideter männlicher Sturz neben einer Palme, und ein jugendlicher männlicher Sturz.

ration der Arme in die rechte Hand eine Traube und in die linke einen Becher gegeben hat.

178. Bildsäule Marc Aurels in Kriegskleidung. Neu sind der rechte Arm, die linke Hand mit dem Schwerte, die Beine von den Knien bis zu den Knöcheln, und der untere Zipfel des Gewandes. Der Kopf ist aufgesetzt und wahrscheinlich fremd. Auf dem sichtbaren linken Achselband ist ein Donnerkeil zu bemerken.

Darunter: 178. Grofser ovaler Sarkophag, ehemals im päpstlichen Garten des Quirinals. Die gröfstentheils sehr verstümmelten Figuren stellen bacchische Gegenstände vor und zeigen den Verfall der Kunst. Vorn erscheinen zwischen zwei grofsen Löwenköpfen zwei sitzende Figuren, vermuthlich Bacchus und Ariadne; neben ihnen eine Herme; hinter ihnen eine weibliche Figur, vielleicht Mete; unten drei Satyrn, welche Wein in einem ovalen Gefäfse keltern, das ein Pantherkopf schmückt, aus dem der Most fliefst. Rechts so wie links ein Pan mit der Cista mystica. Abwärts links, die liegende männliche Figur einer ländlichen Gottheit; an dem Felsen eine Eidechse; abwärts rechts eine weibliche Figur mit dem Todtenkranze, die man für eine Flora halten könnte; darüber ein Satyr, der mit einer Nymphe scherzt, und auf der andern Seite eine Nymphe, die Wasser aus einem Gefäfse giefst, welches unter ihr auch ein Flügelknabe thut. An der Seite vom Beschauer links eine Aedicula mit der Bildsäule einer bärtigen ländlichen Gottheit, der ein Mann einen Widder und eine Frau Früchte zum Opfer darbringt; und rechts ein Satyr, der nach zwei Kindern emporschaut.

179. Bildsäule einer dreifachen Hekate mit drei Zapfen und abgestumpften Armen; bemerkenswerth wegen ihrer Gröfse. Die Köpfe sind von Gyps ergänzt.

Darunter: 180. Viereckige Ara von pentelischem Marmor; gefunden bei den Gabinischen Ausgrabungen vom Jahre 1792. Die Bassirilievi verdienen auch als Kunstwerke Aufmerksamkeit, sind aber leider sehr verwittert und stark ergänzt. Man sieht auf jeder Seite des Monuments zwei Bacchantinnen; zwischen den beiden an der vordern Fronte erscheint Venus, nach den Erklärern in Bezug auf die Vinalien, richtiger wohl in ihrer von Varro beglaubigten allgemeinen Bedeutung als Libera. Sie ist im älteren Style mit der gewöhnlichen Blume in der rechten Hand und einem langen Stabe (vermuthlich ein Scepter) gebildet. Ein hinter ihr schwebender Amor scheint (so viel man in dieser sehr verwitterten Figur zu erkennen vermag) mit ihrem Haarputze beschäftigt. Von den Bacchantinnen erscheinen einige mit Messern und getödteten und zerstückten Thieren; zwei andere, die eine mit dem Thyrsus, die andere mit dem Tympanum, in der Gestalt der Figuren in der Villa Albani, die Zoëga für Tänzerinnen erklärte, tragen eine Art von

Haube, einen bei Bacchantinnen nicht sehr gewöhnlichen Kopfputz, den jedoch, nur schlaffer gebunden, auch die für Mete gehaltene Tympanistria (P. Clem. IV, 20) trägt. Die Erklärer denken an sterbliche Frauen, wofür man anführen kann, dafs der erwähnte Kopfputz, etwa der Kekryphalos, als Schmuck der Eingeweihten angegeben wird. Mus. Chiar. tav. 36 — 39.

Neunte Abtheilung.

Erhobene Werke oben an der Wand, vom Eingange rechts: 181. Fragment, worauf Mercur mit geflügeltem Haupte, der den neugebornen Bacchus den Nymphen zur Pflege übergiebt.

182. Fronte von einem Sarkophage, worauf sechs Amoren gebildet sind: zwei zu beiden Seiten einer Ara, auf der ein Helm liegt; zwei halten rechts ein auf Sphinxen ruhendes rundes Schild mit einer Inschrift, welche den Namen des Verstorbenen, Titus Junius Severianus, anzeigt; links erscheinen zwei andere wie streitend; zwischen ihnen Lorbeerbäume.

183. Fragment mit einer auf einer Basis sich erhebenden Statue eines Reiters, der einen Lorbeerzweig als Siegeszeichen hält.

184. Reiter mit Petasus, kurzer Tunica und Chlamys, gegen einen Altar sprengend, vor dem eine kleine ins Gewand eingehüllte Figur steht; sehr willkürlich für den Perseus genommen.

185. Längliche Reliefplatte, ergänzt an der linken Seite, an der sie vormals vielleicht fortgesetzt war, zwei Kämpfe des Hercules vorstellend, der durch Löwenhaut und Keule auch das zweite Mal bezeichnet ist, wo sein Kopf fehlt. Links zieht er die Amazone vom Pferde, dessen Untertheil wie das der Amazone neu ist; rechts kämpft er gegen drei geharnischte Männer im römischen Costume.

Auf Marmorgestellen:

186. Jugendlicher männlicher Kopf. — 187. Kopf eines schlafenden Kindes. — 188. Kopf einer Juno. — 189. Nackter Votivknabe, mit einem Bande über der Schulter; dieselbe Figur wie M. P. Cl. III, 22. Neu sind beide Arme mit den Fackeln in den Händen. — 190. Weiblicher idealer Kopf, für eine Diana gegeben, aber dem Venus-Charakter näher. — 191. Kopf eines Knaben. — 192. Lachender Knabenkopf. — 193. Jugendlicher männlicher Sturz. — Kopf einer römischen Matrone. — 194. Satyrsturz.

195. G u t e r w e i b l i c h e r K o p f v o n k o l o s s a l e r G r ö f s e, ohne Zweifel eine M i n e r v a, auch als solche ergänzt; gefunden um den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts in den Ruinen von Laurentum bei Torre Paterno, mit einem Arme und Fufse von demselben griechischen Marmor, auch in der Proportion dem Kopf entsprechend, und wahrscheinlich daher Fragmente derselben Statue. Vermuthlich waren an ihr nur Kopf, Hände und Füfse von

weiſsem Marmor, und das Uebrige von Metall oder einer andern Marmorart. Denn die gedachten Fragmente zeigten, daſs sie eingesetzt waren, und dieſs war auch bei dem Kopfe vor Ergänzung der Brust an dem unter dem Halse in Kegelform roh behauenen Marmor zu erkennen. Neu ist, auſser der Brust mit der Aegis, der Helm bis auf den untern Theil des Hinterkopfes, *) die eingesetzten Augen und die Augenbrauen, die, wie Spuren von Kalk zeigten, ebenfalls ursprünglich von Metall waren. Mus. Chiar. tav. 15.

Diese Büste ruht auf einer niedrigen viereckigen Platte, an drei Seiten mit Reliefs, die je fünf an Stierköpfen aufgehängte Gewinde, und über diesen Thiere zeigen. **)

Darunter: 196. Ara den Manen geweiht. Unter den Verzierungen sind zu bemerken: die Wölfin mit Romulus und Remus; Jupiter als Kind, den die Ziege Amalthea säugt; eine Nereide mit zwei Amoren auf einem Meerwunder; und einige Masken an der Fronte des unteren Sockels.

197 u. Litt. B. Zwei männliche Stürze. — 198. Büste einer römischen Matrone.

An der Wand unter dem Marmorgestell, folgende Fragmente von erhobenen Arbeiten:

199 u. 200. Genius des Sommers und Winters, mit Aehrenbündeln und Baumstämmen. — 201. Trophäe von einer Mauer. — 202. Tempelfronte mit einem halbverkappten Götterbilde, vor dem Reste einer männlichen Figur, mit einem an jenes Bild gelegten Stabe, der die Benennung eines Augurs veranlaſst hat. — 203. Kinder, die mit Scheiben spielen. — 204. Architektonisches Fragment von Paonazzetto. — 205. Ein Löwe mit dem Hintertheil eines Pferdes. — 206. Verstümmelte männliche Figur mit einem Vexillum. — 207. Ein Knabe mit einem Hunde und einem Hasen. — 208. Verstümmelte Figur einer Nereide. — 209. Nackter Knabe mit einem Pferdegespann; vorn ein gegürtetes Pferd: Fragment, welches man auf Circusspiele und Desultoren bezieht.

Erhobene Werke oben an der Wand, vom Eingange links: 210. Weibliche Gewandfigur, in Gestalt der Pudicitia. — 211. 212. Vorstellungen von Mahlzeiten, die christlich scheinen, fälschlich für Gastmähler des bärtigen Bacchus gegeben. — 213. Bacchischer Genius mit einem Hasen in der einen, und einem Frucht-

---

*) Die Verfasser der Beschreibung des Museo Chiaramonti bemerken noch überdem, daſs sich an der Stirn eine Rinne gezeigt, wo der Helm, den sie von Bronze verfertigt vermutheten, eingesetzt gewesen. Der Augenschein aber zeigt den unteren Theil des marmornen Helms als unstreitig antik.

**) Diese Thiere sind an der Vorderseite: 1) ein Löwe, der ein Reh erwürgt; 2) ein langhalsiger Vogel; 3) ein Greif; 4) ein unkenntlicher Vogel; das fünfte Feld ist ohne Spur. An der linken Seite: 1) ein unkenntliches Thier; 2) ein Rabe; 3) ein unkenntlicher Vogel; 4) ein Schwein; 5) eine herabgebückte Pfauhenne oder Gans. An der rechten Seite: 1) ein Rabe; 2) ein Schwein; 3) ein Kaninchen; 4) eine Pfauhenne oder Gans; 5) ein Schwein oder Hund.

korb in der andern Hand; zu seinen Füfsen ein Tiger. — 214. 216. Zwei Nereiden auf Tritonen.

215. Sarkophagfronte, worauf zwei Genien, welche ein Schild mit einer verdorbenen Inschrift halten; unter ihnen zwei Tiger; zu beiden Seiten zwei Genien mit umgekehrten Fackeln.

Auf Marmorgestellen:

217. Weiblicher Kopf, für eine Isis gegeben, von Pietra di Monte; über dem Haupte verschleiert, mit dreieckigen Ohrgehängen und einem Halsbande von ovalen Perlen.

218. Büste der Juno. — 219. Frauenkopf, den man der Flavia Domitilla ähnlich gefunden. — 220. Gute Büste Jupiters. — 221. Kopf der Julia Mammaea. — 222. Frauenkopf, einigermafsen ähnlich der Antonia, des Claudius Drusus Gemahlin; der Kopfputz aber aus späterer Zeit widerspricht derselben. — 223. Halbe Figur des Hercules Rusticus, von einem runden Werke. — 224. Angeblicher Kopf des Pythagoras; ganz unähnlich dessen Bildnissen. — *Unter* 224: Cippus, an dessen linker Querseite ein Mercur mit Caduceus. An der rechten steht eine Fortuna auf einem Schiffe; ihre Rechte scheint ein Ruder, ihre Linke Aehren zu halten. 225. Idealer männlicher Kopf mit lockigen Haaren, im Charakter der Köpfe, die gewöhnlich für Dioscuren gegeben werden, ohne anderweitiges Attribut. — 226. Fragment einer Herme, mit der Nebris bekleidet, an welcher eine Hand, die einen kleinen Satyr hält.

227. Jünglingskopf, dem Antinous keineswegs ähnlich, wie man behauptet, auf einer modernen Büste von Alabastra fiorito.

Darunter: 228. Grofser Cippus einer Lucia Telesina, mit Widderköpfen, Sphinxen und andern Verzierungen. An der Fronte eine weibliche Figur, welche zwei Kinder hält, das eine von ihrem Mantel reichlich umwallt. Die Erklärer haben auf eine Zwillingsgeburt gerathen; wir denken an die Nacht, welche Schlaf und Tod oder auch die Träume in ihren Armen trägt, und finden einige Bestätigung dieser Ansicht in dem vor ihr stehenden Manne, welcher eine Scheibe, vielleicht, wie auf einem unedirten Relief von Terracotta, mit einer Meduse, gegen einen hinter der vermuthlichen Nacht ruhenden Schläfer ausstreckt. Unter dem Gewinde bemerkt man eine Hirtenscene, unter den Verzierungen der Querseiten je einen Knaben auf einem Meerwunder, von denen das eine geflügelt ist, das andere nicht. Ungenau bekannt gemacht bei Boissart Antiq. Rom. V, 35.

229. Angebliche Herme des Amor, mit zwei Löchern zu Zapfen und einer heruntergehenden Rinne auf der andern Seite.

230. Kopf des Scipio Africanus von Nero antico, auf einer bekleideten Büste von weifsem Marmor.

231. Kopf der Julia Mammaea, sehr ergänzt.

Unter dem Marmorgestelle: A. Doppelherme des jungen und des bärtigen Bacchus. — B. Eine andere Doppelherme des bärtigen Bacchus mit Stirnbinde und des Mercur.

Relief-Fragmente.

232. Verstümmelte Figur eines Pan, welcher ein Thier führt. — 233. Rest von einem Paar zusammengejochter Ochsen. — 234. Genius mit einer Fackel. — 235. Verstümmelte weibliche Figur, ohne weiteres Attribut; gewöhnlich für eine überwundene Stadt oder Provinz genommen. — 236. Fragment, vermuthlich von einem Sarkophagdeckel, worauf der Rest von einer Inschrift und ein Amor auf einer Biga mit Rehböcken. — 237. Amor auf einer Biga mit Ebern.

Zehnte Abtheilung.

Statuen vom Eingange rechts: 238. Statue eines Jünglings mit der Chlamys bekleidet. Arme und Beine sind neu. Der Kopf ist nach antiken Bildnissen des Britannicus von Gyps verfertigt. Er steht auf dem viereckigen Cippus eines Marcus Antonius Alexander. *)

239. Sitzende männliche Statue mit Philosophenmantel, Lysias genannt, wegen der nicht geringen Aehnlichkeit des Kopfes mit authentischen Bildnissen dieses Redners. Dieser Kopf ist jedoch aufgesetzt und vielleicht fremd. Neu sind der rechte Arm, die linke Hand und beide Füſse.

240. Männliche Statue, als Apollo ergänzt.

Vom Eingange links:

241. Statue eines Satyrs, der Trauben und zwei Thiere in seiner Nebris trägt; über halbe Lebensgröſse: sehr ergänzt.

242. Kolossale Brunnenmaske, deren Hals eckig anschlieſst. Der Charakter dieses Kopfes erhebt sich durch edlere Züge über den der gewöhnlichen Fluſsgötter, und man hält ihn daher mit Wahrscheinlichkeit für den Ocean.

243. Eingehüllte und mit beiden Armen auf einen Pfeiler gelehnte Muse, wahrscheinlicher Clio als Polymnia. Kopf und Hals angesetzt und verdächtig: die rechte Hand, die eine Rolle halten könnte, neu.

Eilfte Abtheilung.

Erhobene Werke oben an der Wand, vom Eingange rechts: 244. Euterpe und Terpsichore oder Erato.

---

*) Dieser Cippus ist an der Vorderseite mit Lorbeerkränzen, und an jeder Nebenseite mit einer groſsen Vase geschmückt, aus der ein Vogel zu naschen im Begriff ist, während ein anderer den Schnabel erhebt; dieser letztere an der linken Seite deutlich mit darin gehaltenem Schmetterlinge. Unter der Vase ist links die Opferschale, und ein sitzender Vogel, spechtähnlich wie die vorigen, rechts ein Hahn und der Opferkrug. Der Deckel zeigt zwischen den Wülsten von Polstercapitälen eine Medusa, und an jeder Seite derselben einen Harnisch, vielleicht einen Köcher und zwei Beinschienen.

245. Melpomene und Polymnia.

246. Fragment von grober Arbeit mit vier bekleideten Frauen, vermuthlich Musen. *)

247. Euterpe und Polymnia.

248. Fragment einer Ara, in deren vertiefter Platte eine nackte Jünglingsfigur hoch gearbeitet ist. Diese Figur ist einem Apollo, für den sie gegeben ward, nicht unähnlich, jedoch wegen der Pinie und anderer Anzeigen des phrygischen Dienstes befremdend. **)

249. Sarkophagplatte von guter Arbeit mit bacchischen Genien, sämmtlich geflügelt. ***)

Auf Marmorgestellen:

250. Kleiner männlicher Sturz mit herabhängenden Locken, vielleicht ein Bacchus. — 251. Kopf des Titus. — 252. Kopf einer römischen Matrone. — 253. Kleine sitzende Statue des Serapis. Das Gewand, welches den Körper bis auf die Hüfte bedeckt, ist von Bigio; Kopf, Arme und Füfse sind von weifsem Marmor. — 254. Weiblicher Kopf, für Sappho ausgegeben. Das Haar ist in Flechten gewunden, die von der Stirn hinterwärts gestrichen und mit einem kreuzweise gelegten Bande verbunden sind; dieser Haarputz stimmt so wenig wie die Züge mit den bekannten lesbischen Münzen. — 255. Bärtiger Kopf eines Barbaren. — 256. Kleiner

---

*) Platte vielleicht eines durch Inschrift getheilten Sarkophagreliefs, indem die vorspringende Begränzung nur auf der linken Seite entschieden, ein Abschnitt aber aus symmetrischen Gründen auch auf der rechten wahrscheinlich ist. Vier bekleidete Frauen, unter denen zwei mit untergestützten Armen, und eine mit einer Rolle, vielleicht, obwohl ohne die gewöhnlichen Attribute, Musen, stehen zwischen zwei sitzenden Figuren, von denen die zur Linken, eine lange eckige Leyer spielend, an Erato erinnert. Ueber ihr ist ein Lorbeerbaum angedeutet. Von der sitzenden Figur zur Rechten, mit einer Rolle in der Hand, scheint der Kopf neu; ihre Bekleidung mit ärmelloser Tunica macht wahrscheinlich, dafs auch sie eine Frau sei, welches sonst bei der groben Arbeit schwer zu entscheiden ist.

**) Ihre Linke scheint ein Gewand auf einen hervortretenden Pilaster gelegt zu haben, während die Rechte aus einem Horn eine Libation auf einen danebenstehenden Altar giefst. Hinter diesem breiten, von der Seite gesehenen, mit Widderköpfen und Lorbeerkränzen verzierten Altar erscheint ein schlangenumwundener Pinienbaum, in dem hie und da gewundene Opferbinden (infulae) bemerklich sind, und von dem ein Paar Cimbeln herabhängt. Die verstümmelte Inschrift zeugt für eine Votivtafel. Bei der vorgeschlagenen Erklärung steht es frei, an Apoll's Reue über Marsyas Tod und überhaupt an Vermischung des Sonnendienstes mit dem Sabatischen zu denken. Eine Beziehung auf Weihungen des Mithrasdiensts dürfte minder nahe liegen.

***) Den Hauptgegenstand der Composition bilden zwei Gruppen. Die eine zwei einander küssende Amoren, etwa Eros und Anteros. Einer von ihnen, allem Anschein nach männlich, ist unterwärts bekleidet, und scheint pinienbekränzt; der andere ist mit einer Stirnbinde geschmückt. Die zweite Gruppe ist ein sinkender Knabe, und ein anderer, der ihn zu halten sucht. Den ersten, der um den Hals einen Todtenkranz und in der Rechten eine gesenkte Fackel hat, bezeichnen deutliche Korymben als bacchisch; vielleicht ist es auch der zweite, und mit Epheu bekränzt. Zur Linken der gedachten Gruppen drei Knaben, von denen der erste, mit einem Todtenkranze um das Haupt, die rechte Hand auf eine kleine Säule, die linke an die Scham legt. Der zweite hält einen Todtenkranz in der gesenkten Rechten, indem er die Linke in die Höhe hebt. Der dritte hält in der Rechten eine umgekehrte Fackel und in der Linken ein oberwärts abgebrochenes Geräth wie ein Horn. Von den vier Knaben zur Rechten hält der erste eine gesenkte Fackel, der zweite Leyer und Plectrum, der dritte bläst eine Doppelflöte, und der vierte hält eine Cista, oder, nach dem ohne heraustretende Schlange hoch aufgehobenen Deckel, eher eine Laterne.

Sturz des Bacchus, vom Feuer beschädigt. — 257. Mannskopf, in dem man Aehnlichkeit mit dem Lepidus zu bemerken glaubt, die uns aber sehr entfernt scheint. — 258. Männlicher Sturz mit Chlamys. — 259. Frauenkopf mit hohem Haarputz. — 260. Sturz eines sitzenden Silen. — 261. Kopf einer Frau, in dem man Aehnlichkeit mit den Bildnissen der Zenobia gefunden hat. — 262. Guter Sturz eines Knaben mit einer Wunde. — 263. Bärtiger Mannskopf.

Unter dem Marmorgestelle:

264. Nereiden und Tritonen. — 265. Ein Bein von einer laufenden weiblichen Figur; gutes Fragment. — 266. Zwei Seepferde. — 267. Ein Hirt mit zwei Rindern.

Erhobene Werke an der obern Wand, vom Eingange links: 268. Fragment, zwei verstümmelte männliche nackte Figuren, zwischen denen eine gewunden cannelirte Säule; an letzterer scheint der Rest einer Schlange bemerklich.

269. Fragment einer männlichen Gewandfigur mit einer Rolle in der Hand.

270. Frau mit einer Taube.

271. 272. Zwei Fragmente von Sarkophagdeckeln. Auf dem ersten Genien, eine Silensmaske und eine Inschrift, die sich auf einen Knaben, Publius Cassius, bezieht. Auf dem andern ein Wagen mit Ochsen bespannt, ein Hirt und verschiedene Hausthiere.

273. Fragment von einem runden Werke, worauf zwei verstümmelte Figuren, ein kurzbekleideter Mann, der etwas wie Büschel Gestaltetes in der Hand hält, und eine langbekleidete Frau, vermuthlich eine Muse, die eine Leyer gehalten zu haben scheint.

Auf Marmorgestellen:

274. Frauenkopf. — 275. Jünglingskopf, etwas ähnlich dem Saloninus, Sohn des Galienus. — 276. Bärtiger Landgott mit der Corona tortilis, wegen seiner spitzen Ohren kein Sylvan, aber auch ohne Hörner, was an Pan zu denken verbietet. Fremd ist die mit einer Nebris bekleidete Brust. — 277. Doppelherme eines Silen. — 278. Schlechter Kopf eines ältlichen Mannes, gefunden im Hafen Trajans bei dem heutigen Porto, nach dem Wehrgehäng und Brust, die aber fremd ist, für einen Soldaten gegeben. — 279. Männlicher Kopf. — 280. Frauenkopf, entfernt ähnlich der Julia Mesa, aber weit jünger als ihre Bildnisse auf Münzen. — 281. Bärtiger Kopf auf einer modernen Herme; darunter Ara des Hercules mit Oeffnung zur Libation. *) — 282. Statue des Apollo; Nachahmung des älteren Styls. — 283. Satyrsturz. **) — 284. Männliche Togafigur

---

*) Zwischen dieser und der folgenden Nummer steht jetzt der in der Gall. d. Miscel. 3te Abth. n. 18 beschriebene Knabe mit dem Vogelneste im Schurze.

**) An der Stelle dieses Monuments befindet sich jetzt der in der Gall. d. Miscel. 3te Abth. n. 13 beschriebene Schlafgenius.

mit ergänztem Kopf und Händen. — 285. Bärtiger Mannskopf auf einer modernen Herme. *)

Unter dem Gestelle: A. B. Zwei verstümmelte Statuen des Apollo mit der Leyer; unter der Leyer des einen ist ein Silen zu bemerken, etwa Marsyas. — Folgende Relief-Fragmente: 286. Brustbild eines Verstorbenen; Rest von einem Sarkophage. — 287. Bruchstück eines Reiters, vermuthlich eines Desultors. — 288. Vier verstümmelte Amoren; der eine mit einem Köcher, der andere scheint einen Widder zu tragen. **) — 289. Fragment, worauf eine Nereide auf einem Triton, und ein Amor in einem Kahne. — 290. Halbfigur des Bacchus in einer Rundung, und darunter drei bacchische Genien, die Wein keltern; Rest von einem Sarkophage.

Zwölfte Abtheilung.

Statuen vom Eingange rechts: 291 u. 293. Männliche Stürze über Lebensgröfse.

292. Kolossale Statue des Hercules; gefunden in der Gegend von Oriolo im Jahre 1802. Neu der rechte Arm, von dem jedoch das Meiste der Hand mit einem Stücke von der Keule antik ist. Auch sind die Beine neu mit Ausnahme der Füfse; der Kopf scheint ebenfalls als modern.

Darunter Sarkophagstück mit einem Löwen, der einen Bock zerfleischt.

Vom Eingange links:

294. Nackte Statue eines Jünglings, wie man sie häufig als Athleten bezeichnet. Antik ist nur der Körper mit dem linken Schenkel; der Kopf vermuthlich der Figur fremd.

295. Kriegerstatue mit einem aufgesetzten Kopfe des Tiberius, neben ihr zur Linken ein Füllhorn. Neu der rechte Arm und der Zeigefinger der linken Hand.

Diese Statue steht auf dem Deckel eines viereckigen mit Arabesken geschmückten Monumentes.

296. Statue des Bacchus. Neu sind Kopf, Arme, das linke Bein, der rechte Schenkel vom Ende der Hüfte bis unter das Knie, und die aufgehobene Pfote des Panthers. Die rechte der modernen Hände hält eine Traube, und die linke einen Thyrsus. Mus. Chiaramonti, tav. 28.

Dreizehnte Abtheilung.

Fragmente von erhobenen Arbeiten an der oberen Wand, vom Eingange rechts: 297. Sarkophagfragment mit

---

*) Statt dessen steht jetzt hier der in der Gall. d. Miscel. 3te Abth. n. 23 beschriebene Fischerknabe.

**) Statt dieses und des folgenden Monumentes befindet sich jetzt hier n. 1459, eine weibliche auf einem Ruhebette liegende Figur, die von einem Knaben eine Schale empfängt; dabei steht ein Hund. — 906, Fragment, wahrscheinlich Nessus mit der Deianira; zwischen beiden ein Amor auf einem Kahne.

drei Masken. *) — 298. Zierliches Fragment, vielleicht eines Harnisches, wahrscheinlicher, nach Abrundung des äufseren Umrisses und anscheinenden Resten von Medusenhaaren gegen die Mitte zu urtheilen, eines Votivschildes. Man bemerkt vier Amazonen: die eine auf einen Fels gelagert, die andere oberwärts tanzend, die dritte, weiter unten, deren Obertheil erhalten ist, mit über das Haupt gelegtem Arm, wie zum Kampf gegen einen Krieger ausfallend, von dem man noch den Rest eines Schildes zu sehen glaubt; endlich die vierte wie gegen einen höher stehenden Feind ankämpfend.

299. Querseite eines Sarkophages: Amazone, die gegen einen zu Fufs fechtenden Krieger kämpft; rechts ein Baum. Man findet dieselbe Gruppe an der Querseite eines Marmorsarges im Hofe des Belvedere. Von der Vorderseite ist noch ein geringer Rest einer Amazone erhalten.

300. Eine Amazone niedergesunken, und eine andere, welche jene zu vertheidigen scheint; Rest einer Vorstellung desselben Gegenstandes.

301. Zwei bacchische Masken.

Auf Marmorgestellen:

302. Eine Taube. — 303. Ein Stier. — 304. Ein kleines Aschengefäfs. — 305. Bacchische Maske mit übermäfsig langen Bartlocken und reicher Bekränzung, von der seitswärts ein Zweig von länglichen Blättern, etwa wie von Schilf, bemerklich ist; Fragment eines runden Gefäfses. — 306. Amor auf einem Delphin reitend, dessen Schwanz über ihn gebogen ist. Er fafst mit der linken Hand einen über den Wellen stehenden kleinen Amor, während ein anderer sich an seinen rechten Fufs anklammert. Der Schweif des Delphins und der rechte Arm des Amors, der ihn fafst, scheint neu. — 307. Ein Tiger. — 308. Ein Kaninchen, welches Trauben frifst. — 309. Ein Leopard, gefunden in der Villa Hadrians. — 310. Ein Fechter zu Boden sinkend, nachdem er einem Löwen das Schwert in die Brust gestofsen. — 311. Ein Luchs. — 312. Knabe, vielleicht ein Amor, obwohl ohne Flügel; er fafst einen Löwen bei der Mähne, welcher in den Klauen einen Ziegenkopf hält.

313. Ein Tiger von schwarzem ägyptischem Granit.

Unter dem Gestelle: Cippus einer Attia Agele, worauf eine liegende weibliche Figur mit einem Todtenkranze.

Erhobene Werke: 314. Verstümmelte männliche Figur mit einem Pferde, vielleicht ein Dioscur. — 315. Fragment mit einem

*) Neben einer Satyrmaske tritt eine andere spitzbärtige lorbeerbekränzte hervor, hinten mit einem Haarknauf, unten Cymbeln und Schellen. Unter der gegenüberstehenden Maske mit fast weiblichen Zügen und einem auf das Haupt gelegten Tuche ist ein Syrinx angebracht.

Mädchen, welches Thiere füttert. — 316. Bruchstück einer Vorstellung des Mithrasdienstes. — 317. Fragment von einem Sarkophage, worauf zwei Genien, die ein Blumengewinde halten, und ein Vogel, der Trauben aus einem umgestürzten Korbe frifst. — 318. Genius auf einer Biga, mit einer Palme in der Hand, aus einer Vorstellung von Circusspielen. — 319. Fragment eines Sonnenquadranten, auf dem die verstümmelten Figuren eines Kriegers zu Fuſs und eines Reiters erscheinen. — 320. Bruchstück von zwei langbekleideten weiblichen Figuren, die auf Kamelen reiten, vielleicht von einem indischen Triumph.

Relief-Fragmente an der oberen Wand, vom Eingange links: 321. Verstümmelte weibliche Figur, und eine männliche mit der Chlamys, vielleicht Mercur, vor einer Quadriga, von welcher nur die Pferde noch vorhanden; Rest einer Vorstellung vom Raube der Proserpina.

322. 323. Fragmente von Circusspielen, von Genien gefeiert.

324. Rest von einem Fries mit Masken, über Laubgewinden von Genien gehalten.

325. Genius auf einer Biga.

326. Vierrädriger Wagen, worauf eine verstümmelte männliche Figur mit einer Rolle.

327. Fragment von einer Darstellung der Geschichte des Actäon. Nur mit der Chlamys bekleidet, ein Pedum in der Rechten, sieht er vor der Begränzung einer Höhle nach der Gruppe der badenden Frauen, von denen eine Nymphe, die ein Gewand vor sich ausbreitet, erhalten ist, so wie der Rest einer zweiten. Im Vorgrund steht ein Reh.

328. Fragment von der rechten Ecke eines Sarkophages. Bacchus liegt auf einem eselbespannten Wagen mit undurchbrochenen Rädern, an dessen Seite eine schwebende Victoria in Relief angebracht ist. Neben dem Gespann ist der Rest einer bekleideten Frau zu bemerken.

Auf Marmorgestellen:

329. Weiblicher Kopf. — 330. Frauenkopf mit hohem Haarputz aus der Kaiserzeit. — 331. Kinderkopf. — 332. Bärtiger Profilkopf in erhobener Arbeit, auf einer Scheibe. — 333. Kopf eines Knaben. — 334. Jünglingskopf, dem Geta ähnlich. — 335. Knabenkopf. — 336. Verstümmelte Statue eines Knaben mit Würfeln in der Hand. Der Kopf scheint antik, aber fremd. — 337. Kleine Statue eines Satyrs; antik ist nur der Leib mit einem Theile der Schenkel. — 338. Kleine Figur eines Hirten, auf einem Gefäſse ruhend, von einer Brunnenmündung. — 339. Statue der Diana mit der Doppeltunica, über dem Untergewande sehr ergänzt. — 340. Eine Ente, die einen Fisch mit dem Schnabel ergreift. — 341. Männliche Statue, als Paris ergänzt; antik ist nur der mit der

Nebris bekleidete Körper und beide Schenkel. Auf den Achseln noch ein antiker Rest von Zipfeln, vermuthlich von einer phrygischen Mütze. — 342. Statue eines Knaben, der mit der Linken zwei Granatäpfel an die Brust drückt. Neu ist der erhobene rechte Arm mit der Hand, die einen Apfel hält.

Unter dem Gestelle folgende Relief-Fragmente:

343. Eine Blume, in deren Mitte eine Medusa erscheint. — 344. Verstümmelte Figur des Heilandes als guten Hirten. — 345. Fragment einer männlichen Gewandfigur. — 346. Thurm auf einer Stange, wahrscheinlich ein Feldzeichen.

347. Fragment einer sitzenden weiblichen Statue, für Polymnia gegeben, ohne irgend ein Attribut; sie steht auf einer verstümmelten Ara, an deren Fronte unter einer griechischen Inschrift die Figur der Verstorbenen mit einem Todtengenius, und an der Seite ein dreifüfsiger Tisch gebildet ist.

348. Fragment einer sitzenden Muse, die ein aufgerolltes Buch als Clio zu bezeichnen scheint.

Darunter: Cinerarium eines Aulus Caecilius Anicetus. Unter der Inschrift ein Eber, der einen Hund niederwirft; links von derselben ein sitzender Jüngling mit Chlamys, von einem andern kurzbekleideten hinterwärts gehalten; neben ihm ein Hund. Rechts eine sitzende Frau, deren Gewand von der Schulter gestreift ist, und auf deren Knie sich ein Knabe, etwa Amor, stützt. Hinter ihrer verstümmelten Figur ist der Kopf einer andern Frau sichtbar. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit hat man diese Vorstellung für Venus und Adonis erklärt.

349. Fragment einer sitzenden Bildsäule der Melpomene mit der tragischen Maske, auf einem Cippus, der auf den Seiten einen Raben und einen Dreifufs zeigt. Auf die Bestimmung der drei erwähnten und zusammengehörigen Musen möchten zwei Oeffnungen schliefsen lassen, welche man in den Schenkeln derselben bemerkt.

Vierzehnte Abtheilung.

350. Venus Anadyomene, mit einem unter der Scham zusammengeknüpften Gewande. Kopf, Leib und Untertheil sind Fragmente von verschiedenen antiken Statuen; die Arme sind modern. Mus. Chiaramonti tav. 26.

351. Statue der Venus auf einem Felsen sitzend, der Untertheil bekleidet; ehemals im päpstlichen Garten des Quirinals. Sie war zwischen zwei Amoren vorgestellt, wie der Rest von einem Fufse auf jeder Seite dieser Figur zeigt. Auf dem Boden Köcher und Bogen und einige Wellen, die einen Flufs oder das Meer bedeuten. Der Kopf ist aufgesetzt, und neu der rechte Arm mit der Hand, die einen Pfeil hält.

352. Statue der Venus in halber Lebensgröfse, die ein Gewand

mit beiden Händen hält und im Begriffe scheint, ihr Untertheil damit zu bekleiden. Neu sind beide Arme, der Kopf ist mit dem Halse aufgesetzt und scheint der Statue fremd.

Vom Eingange links:

353. Weibliche Bildsäule mit einem gut gedachten, aber mittelmäfsig ausgeführten Gewande, für eine Muse gegeben, ehemals im päpstlichen Garten des Quirinals.

354. Halbe Figur eines gefangenen Barbaren von kolossaler Gröfse; der Kopf von weifsem Marmor, der bekleidete Körper von Paonazzetto, die Hände neu; ehemals in der Villa Negroni.

355. Statue einer Isispriesterin mit der Situla, welche mit Ausnahme der Henkel alt ist; der Kopf ist aufgesetzt. Neu sind beide Vorderarme mit der Hand, die das Sistrum hält.

Fünfzehnte Abtheilung.

Relief-Fragmente an der oberen Wand: 356. Fragment einer weiblichen Figur, vom Rücken gesehen.

357. Zwei Krieger mit geschuppten Panzerhemden; beiden Figuren fehlen die Arme.

358. Hochgearbeitetes Relief-Fragment in nachgeahmtem alterthümlichem Styl und auf hervorspringendem Boden, drei schreitende Frauen darstellend, die einander mit den Händen fassen. Die erste derselben trägt eine Doppeltunica, und darüber einen Peplus, dessen Zipfel sie mit der rechten Hand aufhebt; ihr Haar ist glatt gestrichen; ihre Oberarme sind durch ein Gewand bedeckt, so wie auch die der zweiten, welche ebenfalls eine Tunica und ein Peplus bekleidet. Das Haar der letzten ist in Lockenreihen über der Stirne geordnet, hinter denen eine Stirnkrone bemerklich ist. Die dritte trägt ein langes wollichtes Gewand, worüber, unter der rechten Brust hinweg, ein Mantel geschlagen ist, der auch ihren rechten Arm verhüllt. Ihr Haar ist in eine Haube gewickelt, vor der das Haar natürlich gestrichen ist. Sämmtliche Figuren haben Sandalen. Es ist nicht klar, ob dieses merkwürdige Relief, bei dem man an Venus, eine Hora und eine Grazie denken könnte, vollständig erhalten sei. Es ward gefunden beim Hospital von S. Giovanni Laterano, und bekannt gemacht von Cavaceppi Raccolta III, tav. 13. Ergänzt ist nur die Begränzung und der rechte Fufs der ersten Figur.

359. Mars und Venus in mittelmäfsiger Nachahmung des älteren Styls; Fragment. *)

*) Dieses Fragment zeigt zwei schreitende Figuren; die vordere männlich, bärtig, unbeschuht, die Schenkel mit zwei Absätzen, wie vom Schurz eines Harnisches bedeckt, der auch, obwohl bei stumpfer Oberfläche, auf dem Körper selbst nicht entschieden, durch den Absatz auf der oberen Hälfte des rechten Armes nachgewiesen wird. Die linke Schulter ist von einem Theile des Mantels bedeckt. Der linke Arm hält schräg den Schaft eines Scepters oder eines Speers; der rechte Unterarm ist Ergänzung. Man ist um so mehr berechtigt, diese Figur nicht einen Jupiter neben Juno, sondern einen Mars neben Venus zu nennen,

Auf Marmorgestellen:

360. Unbekannter Frauenkopf, fälschlich für Niobe gegeben. — 361. Frauenkopf mit ziemlich starkem Haarwulste, der Crispina, Gemahlin des Commodus, ähnlich. — 362. Mannskopf mit gekräuselten Locken, den angeblichen Ptolemäusköpfen nicht entsprechend. — 363. Angeblicher Kopf des Cajus Caesar, Sohn des Agrippa und der Julia, in Ostia gefunden. — 364. Kopf der jüngern Faustina. — 365. Jünglingskopf mit Binde und etwas gequetschten Ohren, vielleicht, wie man glaubt, ein junger Hercules. — 366. Unbekannter Frauenkopf. — 367. Frauenkopf, der Agrippina, Gemahlin des Germanicus, ähnlich. — 368. Männlicher Sturz mit einem Wehrgehänge und Resten von Händen, vielleicht von einer Venus- und Mars-Gruppe. *) — 369. Unbekannter weiblicher Kopf. **) — 370. Weiblicher Kopf, dem man die sehr ungewisse Benennung der Sappho gegeben. — 371. Männlicher Sturz mit Wehrgehänge. — 372. Kurzgeschorner männlicher Portraitkopf, der Badeknecht benannt worden.

Relief-Fragmente unter dem Gestelle: 373. 374. Greifen. — 375. Friesfragment mit einem Greif und einem Löwen. — 376. Eine Schlange, die unter einem Lorbeerbaum sich gegen einen Hirsch erhebt.

Vom Eingange links. Reliefs an der oberen Wand: 377. 378. 379. 380. Fragmente von vier verstümmelten Gewandfiguren; zwei weiblichen und zwei männlichen. Drei derselben sind von gleichem Styl und Marmor, und gehörten vielleicht zu einem Grabmale.

Auf Marmorgestellen: 381. Frauenkopf, etwas ähnlich der Annia Faustina, Frau des Heliogabal. — 382. Angeblicher Kopf der Mattidia, Trajans Nichte, ihr aber nicht ähnlich. — 383. Frauenkopf, angeblich Lucilla, Gemahlin des Lucius Verus, aber derselben unähnlich. — 384. Maske eines weiblichen Kopfes, dessen Augen eingesetzt waren, ähnlich der jüngern Faustina. — 385. Frauenkopf. — 386. Mannskopf. — Ein anderer unbekannter männlicher Kopf. ***) — 387. Derber Knabenkopf, wie von einem Brunnengenius. — 388. Sturz eines Amor. — 389. Kopf des Apollo, mit Haarwulst (κρώβυλος) über dem Nacken, sehr geflickt. — 390. Schlechter Jupiterkopf auf einer modernen Brust und an

---

als die folgende lang und schwer bekleidete Göttin mit Stirnkrone in den gespitzten Fingern der sichtbaren linken Hand ein Attribut hält, das man für eine Frucht oder Blüthe halten mufs, und am natürlichsten für die bekannte Blüthe der alterthümlichen Venusbilder nimmt. Die Göttin trägt eine Doppeltunica, Sandalen und einen Peplus, der sie halb verschleiert. Ihr Haar ist hinterwärts in einen Knauf geschlagen.

*) Nach dieser und der folgenden Nummer folgen jetzt die Gall. d. Miscel. 2te Abth. n. 30 angeführten Knaben.

**) Neben diesem Kopfe ist jetzt noch ein bekleideter Körper aus orientalischem Alabaster aufgestellt.

***) Hier folgt jetzt noch ein weiblicher Kopf.

mehreren Stellen des Gesichts ergänzt.*) — 391. Jugendlicher männlicher Sturz. — 392. Jugendlicher männlicher Kopf, einigermafsen ähnlich dem Galerius Antoninus; in Ostia gefunden.

Unter dem Gestelle: A. Friesfragmente wie Nr. 437 und 441. — B. C. Zwei verstümmelte Statuen der Diana. — 393. Fragment eines Bassorilievo, auf welchem ein Triton, der auf einer Muschel bläst. — 394. 395. Zwei Relief-Fragmente mit Meerwundern. — 396. Ein Seepferd.

Sechzehnte Abtheilung.

Statuen vom Eingange rechts: 397. Weibliche Gewandfigur mit entblöfster rechter Schulter, welche neu, wie der Kopf, die rechte Hand mit Mohn, und die linke mit einer Rolle. **)

398. Sitzende männliche Statue mit der Toga bekleidet, ehemals im Pallaste Giustiniani. Sie wird Marcellus benannt, aber der Kopf zeigt nur eine entfernte Aehnlichkeit. Die Arbeit der Figur ist ausgezeichnet. Neu beide Arme und der rechte Fufs.

399. Statue der Pallas in langer Kleidung mit der Aegis. Neu der Kopf und beide Arme mit dem Schilde.

400. Mittelmäfsige Statue der Nemesis, als solche bezeichnet durch den gebogenen Arm, dessen Obertheil neu ist.

401. Schlechte weibliche Bildsäule, stark ergänzt.

Siebenzehnte Abtheilung.

Erhobene Werke an der oberen Wand, vom Eingange rechts: 402. Urtheil des Marsyas, grobes Fragment. ***) 403. Flügelknabe auf einer Biga; Rest einer Vorstellung von Circusspielen. — 404. Zwei zusammengefügte Sarkophagplatten mit Genien der Jahreszeiten. Diese Platten mochten vor- und hinterwärts einander entgegengesetzt, oder wie jetzt über einander stehend, einem und demselben Sarkophage angehören. Beide haben an den Ecken satyrähnliche Masken, jedoch ohne sichtliche spitze Ohren; sie sind mit vierblättrigen Blumen geschmückt, wie die Maske des Todesgenius Nr. 654, nur mit dem Unterschiede, dafs diese Blumen über den Masken der oberen Platte abgesondert stehen, während sie denen der unteren als Kranz dienen. Auf jeder der zwei Platten bemerkt man je zwei geflügelte Genien der Jahreszeiten mit Fruchtkörben in der einen und in der andern Hand mit Zügeln von Dop-

---

*) Statt dessen steht hier jetzt die Büste eines Kriegers mit schönem Harnisch.

**) Diese Statue ist mit 553 bezeichnet.

***) Marsyas nackt und bärtig steht mit rücklings geschlagenen Händen unter einem Pinienbaume, von welchem ein Pardelfell herabhängt, und an welchem der Scythe ihn anzubinden beschäftigt ist. Zwischen beiden Figuren hängen die Flöten vom Baum herab. Darunter ist ein länglicher Stein angebracht, etwa um ein Messer zu wetzen. Das Relief ist, wie bemerkt, grob und stark beschädigt, daher namentlich die Handlung des Scythen nur aus seiner emporgewandten Stellung und der Richtung seiner Hände zu errathen ist.

Doppelgespannen, die gegen einander sprengen, und auf der obern Platte von Stieren und Böcken, auf der untern von Löwen und Ebern gebildet werden. Ihre Bedeutung ist nicht durchaus klar. Zoëga (Bassiril. II, p. 222) erkannte in den Stieren und Böcken Sinnbilder des Sommers und des Frühlings, dagegen wir an das bekannte Frühlingszeichen des Stiers und, wenn nicht an den winterlichen Steinbock, an die bacchischen Bocksopfer der Herbstzeit denken möchten. Was wir für Löwen und für ein sommerliches Zeichen halten, hält Zoëga für Tiger und Zeichen des Herbstes; nach welchen allen über die Eber schwer zu entscheiden ist, die man mit Zoëga füglich für ein Winterzeichen nehmen kann, ohne dafs sie als Herbstzeichen durchaus unstatthaft wären.

405. Fragment, vermuthlich von einem Sarkophage. Unter einem Eichbaume schreitet eine Jägerin einem nackten Jünglinge nach, dessen Kopf und Extremitäten mangeln. Zwischen beiden befindet sich ein nackter Alter, die Rechte warnend gegen den Jüngling erhoben, hinter dem er steht. Man hat diese Vorstellung auf die Verwandlung des Actäon bezogen, und in der letzten Figur dieselbe erkannt, welche auf einem ehemals Borghesischen Werke des erwähnten Gegenstandes für den Faun als Schutzgott der Jäger erklärt worden ist.

406. K l e i n e z i e r l i c h e R e l i e f p l a t t e, vielleicht von einem Grabcippus, mit einem etwa auf die Verstorbenen bezüglichen Wagen. Auf der Höhe eines vierrädrigen Wagens, dessen Pferd stillsteht, sitzen neben einander zwei Figuren, die linke in langer weiblicher Kleidung, die rechte, vermuthlich männliche, kurzgekleidet, vielleicht mit einem über das Haupt gezogenen Mantel, die rechte Hand erhebend. Zwischen ihnen und dem vorn sitzenden kurzbekleideten Wagenlenker liegt ein Thier, vielleicht ein Hund.

Auf Marmorgestellen:

407. Kopf eines lachenden Satyrs. — 408. Ernster weiblicher Kopf, links herabgesenkt, eher mit Ausdruck von Trauer, als von bacchischer Ueppigkeit, auch ohne die Stirnbinde der Ariadne, für die er gegeben wird. — 409. Knabenkopf mit Brust und abgestutzten Armen, sehr ungegründet für den Apollo gehalten, dem auch der Haarschopf über der Stirn nicht wohl zukäme. — 410. Kleine Karyatide; Kopf und Arme neu, deren Ansätze jedoch die Ergänzung als richtig erscheinen lassen. — 411. 412. Zwei unbekannte Frauenköpfe. — 413. Venuskopf. — 414. Kopf eines unbekannten Mannes, in Ostia gefunden.

415. Schöner jugendlicher Kopf, dem A u g u s t ähnlich; ebenfalls in Ostia gefunden. Neu die Nasenspitze, einige Ergänzungen an den Ohren und die Brust mit einem Theile des Halses.

416. Frauenkopf. — 417. Bekleidete weibliche Bildsäule mit langen Aermeln, als Flora ergänzt. — 418. Unbekannte weibliche Büste. — 419. Kopf des Demosthenes; ehemals im Palaste Barberini. — 420. Weiblicher Kopf, für die Plautilla, Gemahlin des Caracalla, gegeben, der wenigstens ihr Kopfputz entspricht; gefunden zu Ostia.

Unter dem Marmorgestelle: 421. Friesfragment mit zwei Tigern, von denen der eine auf einen Candelaber steigt. — 422. Ein Knabe, der einen Bock bei den Hörnern führt; ebenfalls Relieffragment. — A. Cippus einer Castritia Vegentilla; links eine tiefe länglich viereckige Oeffnung zur Libation; auf dem Deckel ein Ding wie ein halber Granatapfel.

Relief-Fragmente an der oberen Wand, vom Eingange links: 423. Fragment einer architektonischen Verzierung mit Laubwerk und Vögeln.

424. Eine Maske und ein Candelaber zwischen zwei Greifen; Fragment von einem Cippusdeckel.

425. Laubwerk und ein verstümmelter Kopf, eher des Jupiter als eines Flufsgottes.

426. 427. 428. Architektonische Fragmente.

Auf Marmorgestellen:

429. Männlicher Kopf. — 430. Frauenkopf. — 431. Angeblicher Kopf des Horaz, ihm wenig ähnlich. — 432. Büste des Sylvan; an der Brust rechts Trauben, Granatäpfel und ein Pinienapfel; links ein Hund. — 433. Männlicher Kopf; der aufgeworfene Mund und die gebogene Nase erinnern an Marcus Brutus, zu dessen Charakter ihm jedoch die hervorstehende Stirn fehlt. — 434. Weiblicher Kopf, für eine Muse gegeben. — 435. Büste des Septimius Severus. — 436. Bruchstück einer Statue des Hercules; neben ihm Löwenfell und Keule. — 437 u. 441. Zwei Fragmente von einem Fries, auf welchem Genien auf der Jagd verschiedener Thiere gebildet sind. Zwei andere Fragmente von demselben Fries sieht man unter der Marmorplatte dieses Gestelles. — 438. Männlicher Kopf, dem Saloninus, Sohn des Galienus, einigermafsen ähnlich. Nase, Mund und Kinn sind neu. — 439. Bärtiger Mannskopf von guter Arbeit, für den Alcibiades gegeben, aber der Herme mit dessen Namen im Saale der Musen wenig ähnlich. — 440. Kopf des Clodius Albinus. — 442. Verstümmelte männliche Statue, bis über den Unterleib bekleidet. Der Stab, der unten mit einer Schlange umwunden seyn konnte, und von dem unter dem Arme noch ein Rest erscheint, läfst einen Aesculap vermuthen.

Unter dem Gestelle: A. B. Zwei verstümmelte männliche Togafiguren und folgende Relief-Fragmente: 443. Halbe Figur der Luna, vermuthlich Rest von einem Cippus. — 444. Bacchische Genien. — 445. Drei männliche Togafiguren, und über denselben ei-

nige Waffen. — 446. Portal, in welchem eine verstümmelte Figur der Minerva erscheint.

Achtzehnte Abtheilung.

Statuen vom Eingange rechts: 447. Weibliche Bildsäule mit Unterkleid und Mantel, unter dem die Stola sichtbar ist; vermuthlich eine Isis-Priesterin. Der Kopf ist antik, scheint aber fremd.

448. Männliche Bildsäule; neben ihr die Herme eines in zottiges Fell gehüllten Pan mit Fruchtkorb über den Hörnern, von denen wenigstens die Ansätze alt sind; ob sie zur Statue gehörten, ist zweifelhaft. Die Bildsäule ist, weil man die beschriebene Herme für die eines Hercules erklärte, ein Mercur der Palästra genannt worden. Die Beutel und der Caduceus in ihren Händen sind wie die Arme modern.

449. Statue einer Nymphe. Neu ist der rechte Arm mit der Hand, die auf einer Herme ruht; diese letztere ist ebenfalls modern bis auf den untern Sockel.

Vom Eingange links: 450. Weibliche Statue fast in Lebensgröfse, bis an den Leib bekleidet, mit erhobenem rechten Arme, wahrscheinlich eine Venus. Neu die rechte Hand mit dem Salbgefäfs und einem Theile des Armes, so wie beide Füfse.

451. Männliche Bildsäule in übernatürlicher Gröfse, als Imperator durch die Victoria auf einem Globus ergänzt, von den Erklärern aber für Meleager gegeben. Der Kopf zeigt allerdings einige Aehnlichkeit mit der Statue dieses Heros im Pio-Clementinischen Museum.

452. Männliche Statue über halbe Lebensgröfse, als Aesculap ergänzt. Der Kopf ist antik, aber fremd, und der rechte Arm mit dem Schlangenstabe von Gyps.

Neunzehnte Abtheilung.

Erhobene Werke an der oberen Wand, vom Eingange rechts: 453. Sarkophagfragment, bezogen auf Venus und Adonis.*)

454. Circusspiele von Genien gefeiert; Vorderseite von einem Sarkophage. Unter den auf der Spina gewöhnlichen Gebäuden mit den Delphinen (wobei die Leiter mit den Eiern und einem Portal) ist eine schreitende Victoria zu bemerken.

---

*) Eckfragment von der Vorderseite eines Sarkophages, von dessen Querseite noch ein kurzbekleideter aufschauender Jüngling mit dem Rest etwa eines Speeres in der Rechten übrig geblieben ist. In den beiden Figuren eines andern nackten, auf einem Felsen sitzenden Jünglings und einer stehenden Frau hat man Venus und Adonis erkannt, wofür die um den linken Schenkel des Jünglings gewickelte Binde spricht, und wogegen die Bekleidung der Frau: eine langgegürtete und von der rechten Schulter fallende Tunica, nicht streitet. Zwischen einem Eichbaume und der Ecke der Platte ist im Hintergrunde ein Vorhang aufgezogen, vor welchem ein nackter bärtiger Mann die rechte Hand als theilnehmender Zuschauer erhebt. Unter dem Sitze des angeblichen Adonis ist ein niederwärts gebückter Amor zu bemerken, dessen Extremitäten fehlen, so wie die der beiden Hauptfiguren, den linken Arm der Frau ausgenommen, welche den Jüngling zu umfassen scheint. Am linken Ende glaubt man die Andeutung einer Höhle zu bemerken.

455. Fragment, vermuthlich von der Ecke eines Sarkophages, vielleicht von einer Vorstellung der Niobiden. *)

Auf Marmorgestellen.

456. Eine Kuh. — 457. Adler mit einer Schlange. — 458. Ara in Gestalt eines Baumstammes, mit einem Tiger geschmückt, und daher vermuthlich dem Bacchus geweiht; gefunden zu Ostia. — 459. Ein Storch. — 460. Ein Hippopotamus. — 461. Ein Eber von Nero antico. — 462. Gruppe des Mithras von Marmo bigio. — 463. Ein Schwan von weifsem Marmor; sehr gut gearbeitet. — 464. Ein Phönix, der, nach der bekannten Fabel, sich auf Reisholz verbrennt. — 465. Ein Hund, der einen Knochen frifst.

Reliefs an der oberen Wand, vom Eingange links:

466. Knabe von zwei andern unterstützt, mit Anspielung auf einen taumelnden Bacchus, wie häufig in den Vorstellungen bacchischer Genien.

467. Fragment, worauf einige verstümmelte Figuren mit einem gesattelten Pferde, die aus einem Thore kommen.

468. Ecke von einem Sarkophage mit Resten einer Vorstellung der Circusspiele.

469. Lange Sarkophagplatte von mittelmäfsiger Arbeit und stark verstümmelt, mit bacchischen Genien, die zum Theil Jünglinge sind. **)

Auf Marmorgestellen:

470. Frauenkopf, dessen Augen eingesetzt waren. — 471. Weiblicher Kopf mit dem Haarputze der Augusteischen Zeit, aber von späterer Arbeit, der Antonia, Gemahlin des Drusus, ähnlich. — 472. Weiblicher Kopf, ähnlich der jüngeren Faustina; die Nase

*) Dieses Fragment stellt einen bärtigen, mit Tunica und Peplus bekleideten Mann vor, der eine gesunkene Frau, von der nur die nackte obere Häfte sichtbar, zu halten bemüht ist, und einen nackten Knaben, der hinsinkend von einer männlichen Figur gehalten wird. Der Harnisch dieser letzteren, auch mit Stiefeln bekleideten, auf der Ecke angebrachten und hinübergreifenden Figur, deren Kopf fehlt, verbietet an eine Vorstellung der Niobiden zu denken, wozu sonst die Anordnung der Gruppen und die Voraussetzung von Amphion mit dem Pädagogen leicht veranlassen könnte.

**) In der Mitte, von zwei Victorien gehalten, ein männliches Brustbild; darunter, einander gegenüber, ein links hinsprengender Panther zwischen zwei nackten stark verstümmelten Knaben, vermuthlich Amoren. Links ein nackter Jüngling mit Opfern beschäftigt. Der erste Knabe trägt einen Schlauch auf seiner linken Schulter, der zweite drückt eine Cista an sich; eine Situla, deren Henkel verloren gegangen, mufs von seiner fehlenden Rechten gehalten worden sein. Ueber einem dreifüfsigen mit Früchten besetzten Tische reichen sich die beiden folgenden Jünglinge die Hände; eine Flötenspielerin steht zwischen ihnen. Unter dem Tische liegt ein Widder; im Hintergrunde folgt noch eine Frau. Auf der rechten Seite erscheint im Hintergrunde eine Flötenbläserin, dann drei Knaben wie die gewöhnlichen bacchischen Genien; der erste in rascher Bewegung mit ausgebreitetem Gewande, sehr verstümmelt; unter ihm eine jugendliche bacchische Maske, und weiter vorwärts auf einem viereckigen Altare eine ähnliche, reicher bekränzt. Der zweite, mit einer Chlamys bekleidet, fafst zwei Enden eines mit perlenartigen Knäufen bedeckten Bandes; unter ihm ist ein Geräth wie eine Cymbel oder wie eine Patera mit zwei Griffen; ein in Relief darauf angebrachter jugendlicher Kopf läfst ein Oscillum in demselben erkennen. Nach dem folgenden, der ebenfalls die Enden eines ausgebreiteten Gewandes fafst, sprengt ein Panther.

neu. — 473. Männlicher Kopf, etwas ähnlich dem Antoninus Pius. — 474. Kopf der Julia Mammäa. — 475. Weiblicher Kopf mit Stirnkrone, der Domitia entfernt ähnlich. — 476. Frauenkopf, der Messalina etwas ähnlich. — 477. 478. 479. 480. 481. Fünf Stirnziegel mit architektonischen Zierrathen. — 482. 483. Zwei kleine kniende Pane von grober Arbeit, jeder mit einem Schlauche auf der Schulter; beide trugen vielleicht auf ihren Schläuchen ein Gefäfs, wie die Silengruppen in ähnlicher Stellung in der Galleria delle Miscellanee. Sie verzierten ehemals einen Brunnen, wie die Oeffnung im Schlauche des einen zeigt; am andern ist sie durch die Restauration verloren gegangen. Der eine scheint keine Hörner zu haben; der Oberkopf des andern ist geflickt. — 484. 485. Zwei Stürze von männlichen Figuren. — A. Sturz eines Apollo Musagetes. *)

Unter dem Gestelle: A. B. Zwei Fragmente von einem Fries mit Genien, Tigern und Laubwerk. — C. D. Zwei Stürze von Panen. — E. Ein grofser Stirnziegel mit Laubwerk verziert. — F. Cippus mit einem Greif, der die Klaue auf einen Widderkopf legt. — 486. 487. 488. 489. 490. Fünf Fragmente mit architektonischen Zierrathen.

Zwanzigste Abtheilung.

Statuen vom Eingange rechts: 491. Bogenspannender Amor, ohne Kopf und Arme, eine sehr gute, öfter, unter andern im Capitolinischen Museum, wiederholte Figur; neben ihr die Keule und Löwenhaut des Hercules.

492. Sitzende Statue des Tiberius, von kolossaler Gröfse; gefunden zu Piperno im Jahre 1796. Neu ist der rechte Arm, die linke Hand, der rechte Fufs und der vordere Theil des linken. Guattani Mon. ined. ant. Anno 1805, Maggio e Giugno. tav. 15.

493. Jugendlicher männlicher Sturz von guter Arbeit, mit zu beiden Seiten herabwallendem Haar; vermuthlich ein Apollo.

Vom Eingange links: 494. Bildsäule der Minerva in Lebensgröfse; ehemals im Garten Giraud, hinter der Acqua Paola. Man hielt sie für eine Minerva Pacifera, weil ihr die Aegis fehlt, und ihren Helm, der aber nicht antik scheint, ein Lorbeerzweig bekränzt. Dieser Meinung zufolge ist ihr bei der Ergänzung der Arme eine Eule in die rechte Hand gegeben worden. M. Chiar. tav. 12.

Darunter: Cippus des Titus Claudius Liberalis, auf dessen einer Seite ein Jüngling mit der Peitsche in der Hand und zwei an-

*) Statt dessen sieht man jetzt n. 1513 einen Schlafgenius.

dere Figuren gebildet sind; auf der anderen ein Reiter, dem ein Vexillifer folgt.

495. Kriegerstatue.

496. Stehende weibliche Statue in langer gegürteter Tunica mit geknöpften Oberärmeln und einem über Leib und linken Arm geschlagenen Peplus; gefunden in der Villa Hadrians. Ihr rechter Arm ist gesenkt, der Unterarm aber neu; ihr linker halb angedrückt, halb ausgestreckt, die Hand aber, in die man ihr eine Spindel gegeben, ergänzt. Der Kopf trägt den Ausdruck des Ernstes; da er jedoch sehr geflickt, und, obwohl der Figur vielleicht angehörig, erst durch Einsatz des Halses ihr angepafst ist, so ist die Benennung Atropos sehr willkürlich. Am ersten würde man an eine Muse denken, wäre nicht das geschnallte Kreuzband auf der Brust einer solchen ungewöhnlich, auch Schuhe mehr hergebracht als Sandalen.

Darunter: Viereckige Ara mit der Inschrift einer Julia Aufidena und mit Greifen auf Postamenten an den Querseiten.

Einundzwanzigste Abtheilung.

Erhobene Werke an der oberen Wand, vom Eingange rechts: 497. Tempelfronte, mit der Herme eines bärtigen Bacchus; daneben zwei verstümmelte Figuren, etwa eines jugendlichen Bacchus und eines Ampelus. *)

498. Zwei halbe Figuren: Mann und Frau von einem Grabmonumente, die letzte mit falschem Haaraufsatze.

499. Fragment eines bacchischen Zuges, vermuthlich der Sarkophagvorstellung eines indischen Triumphs, mit der Hauptfigur eines langbekleideten Bacchus. **)

*) Breite Tempelfronte. In der Eingangshalle, deren Hintergrund durch die Abtheilung der Mauersteine angedeutet ist, erscheint die Herme eines in ein Fell gehüllten bärtigen Gottes mit weichlichen Zügen und Stirnbinde, allem Ansehn nach eines bärtigen Bacchus, und wenigstens als Sylvan durchaus ungegründet. Links scheint ein nackter Jüngling auf sie zuzuschreiten. Er hält einen Stab in seiner Linken, der oben abgebrochen ist und unten schwerlich fortgesetzt war. Auf den ausgespreizten Beinen ruhend, scheint er den weiter links bemerklichen Jüngling mit querübergeschlagenen Beinen mit der Rechten zu stützen bemüht. Dieser letzte hält in seiner Linken schräg einen längeren, und bis auf die Brust des ersten reichenden Stab; das Ende desselben ist ebenfalls abgebrochen. Der Anfang verliert sich in dem über Scham und linken Schenkel geschlagenen Gewande. Zwei Vorsprünge in der Mitte des beschriebenen Stabes könnten Schleifen eines Thyrsus sein, so wie der kleinere Stab der rechten Figur ein Pedum vermuthen läfst. Die Vorstellung wäre der jugendliche Bacchus mit einem Satyr neben der Herme eines Sabazius. Doch ist darüber schwer zu entscheiden, da mit dem Obertheile des Stabes auch das Obertheil des vermuthlichen Bacchus und der Kopf des erst beschriebenen Jünglings fehlt. Der Kopf der Herme ist aufgesetzt, aber unverdächtig.

**) Der jugendliche, reich bekränzte Bacchus, in langem breit geschürztem Gewande, steht, dem Beschauer zugewandt, auf einem zweirädrigen Wagen. Seine Arme fehlen. In der Voraussetzung, dafs die zu seiner Linken sichtbare langbekleidete Frau mit entblöfster rechter Brust Ariadne sei, mufs angenommen werden, dafs er sie mit seiner Rechten in den Wagen eingeladen. Doch ist dieses Motiv nicht nur ungewöhnlich, sondern auch die tanzende Bewegung der Frau und der Rest eines Thyrsus, den Bacchus in der Rechten hielt, jener Annahme entgegen. Richtiger dürfte die Frau, deren Kopf neu scheint, und deren Arme fehlen, für eine Bacchantin gelten, vielleicht für eine Cymbelschlägerin. Bemerkenswerth ist noch das Relief, welches, als Verzierung des Wagens, ei-

Auf Marmorgestellen:

500. Idealer Jünglingskopf, dem Alexander nicht ähnlich, eher einem Apollo. — 501. Jugendlicher Mannskopf. — 502. Kopf einer Tochter der Niobe. — 503. Büste des Antoninus Pius, mit einer Bürgerkrone von Eichenlaub. — 504. 505. Zwei jugendliche männliche Köpfe. — 506. Männliche Büste. — 507. Weiblicher Kopf, für die Crispina, Gemahlin des Commodus, gegeben, mit der er auch Aehnlichkeit zeigt. — 508. Jugendlicher männlicher Kopf, vielleicht ein Sohn der Niobe. — 509. Männliche Büste, dem Geta, für den sie ausgegeben, unähnlich.*) — 510. Kopf Hadrians auf einer modernen Büste.

511. Kopf der Venus; gefunden im Jahre 1805 bei den Thermen des Diocletian, vermuthlich Fragment einer Statue; vorzügliches Werk, obwohl dem übermäfsigen Lobe nicht entsprechend, das ihm von römischen Antiquaren ertheilt worden ist. Ergänzt ist die Brust und der Untertheil der Nase. M. Chiar. tav. 27.

512. Dioscur. **)

Erhobene Werke an der Fronte des unteren Gestelles: Rest von einem antiken Fries mit Tigern und Arabesken. — *Darunter:* 513. Verstümmelte Gruppe des Amor und der Psyche. — 514. Rest von der Figur einer Bacchantin.

Ara dem Sylvan geweiht. Auf der rechten Seite eine Eiche, ein Widder und ein Schwein; auf der linken Sylvan mit einem Zweige in der Hand und neben ihm ein Hund.

Erhobene Werke an der oberen Wand, vom Eingange links: 515. Fragment, unten mit Gesims. Ueber einem Fruchtkranz erscheint auf einem Seethiere eine nackte Venus oder Nereide; vor ihr ein Triton.

516. Zwei verstümmelte Figuren, eine weibliche und eine männliche, die einen oben mit einem Haken versehenen Stab hält, in einer von Säulen getragenen Halle.

517. Fragment wie Nr. 515.

518. Sarkophag-Fragment mit einem von Amoren gehaltenen Brustbilde, anscheinend dem einer Frau, aber unausgeführt. Von den Amoren ist der zur Linken erhalten. Unterwärts ein Pfau; dicht

---

nen andern bacchischen Zug vorstellt. Er besteht aus einer langbekleideten Bacchantin, einem beckenschlagenden Pan, einem Löwen, der von einem Satyr mit Pedum geführt wird, und, etwa mit einem Centaur, dessen Beine hinterwärts zu bemerken sind, einem bacchischen Wagen angehört. Voran schreitet ein Satyr, nach den vollen Formen seines Rückens vielleicht ein Silen, und eine unterwärts bekleidete Frau, von der nur die Beine noch erhalten sind.

*) Diefs wie das folgende Monument sind versetzt; an ihrer Stelle steht ein guter weiblicher Kopf, einer Juno nicht unähnlich.

**) Statt dessen sieht man jetzt einen weiblichen Kopf.

unter dem Brustbilde ein Apfel, und ein viereckiger Altar, auf dem eine breite Frucht, etwa die Hälfte eines Granatapfels; endlich am Ende rechts, allem Anschein nach, der in Füllhörnern gewöhnliche pyramidale Kuchen.

519. Sarkophag-Fragment mit einem Genius des Herbstes und einem Opfertische. *)

520. Amor und Psyche.

Auf Marmorgestellen:

521. Männlicher Kopf, dem Vespasian ähnlich. **) — 522. Epheubekränzter Kopf, angeblich des Sylvan, eher des Hercules; oben im Scheitel ein Loch. — 523. Männlicher Kopf, den man den angeblichen Bildnissen des Cicero auf einer griechischen von dem Padre Abate San Clemente bekannt gemachten Münze sehr ähnlich gefunden hat. (S. d. Beilage.) — 524. Kopf eines Satyrs, an dessen Halse die Nebris erscheint. — 525. Männlicher Kopf. — 526. Kopf von einer Herme des bärtigen Bacchus. — 527. Kopf des Vitellius. ***) — 528. Weiblicher Kopf mit Stirnkrone und Schleier, der Livia einigermafsen ähnlich; Nase, Mund, Kinn und ein Theil der Stirn sind neu. — 529. Knabenkopf, wohl ein Bildnifs des Annius Verus, auf einer ihm nicht gehörenden Brust. — 530. Weiblicher Kopf, für Diana gegeben.

531. Deckel einer Urne oder eines kleinen Sarkophages, mit der nicht unverdächtigen Inschrift: P e r s e p h o n e p a c a t a d i t i d e c u m b i t i n t e g r i t a t i l i t a t, und mit der liegenden Figur der Verstorbenen von schlechter Arbeit. Diese, welche nach der Inschrift als Proserpina vorgestellt wäre, hält in der einen Hand eine Schale und in der anderen einen Todtenkranz; zu ihren Füfsen liegt ein Lamm.

532. Kopf der Juno, in Ostia gefunden. — 533. Angeblicher Kopf eines Athleten. Der Kopf scheint der Brust fremd und gehört eher einem Amor. — 534. Männlicher Kopf, für den Claudius gegeben, ihm aber nicht ähnlich.

Unter dem Gestelle: A. Fries mit Laubwerk und Thieren. — B. C. Zwei Hermen ohne Kopf, worunter eine des Hercules. —

An der Wand folgende Fragmente in erhobener Arbeit: 535. Verstümmelter Reiter. — 536. Ein Stier. — 537. 538. Amoren mit Widdergespann; auf einem dieser Fragmente ist eine Säule mit einem Globus zu bemerken, vermuthlich eine Meta, aber

*) Als Begränzung links ein ungeflügelter Genius der herbstlichen Jahreszeit, ein Pedum in der Rechten und einen Hasen in der Linken, nach dem ein Hund hascht. Als Rest des mittleren Raumes ein Theil von einem Lorbeerbaum, unter dem ein einfüfsiger runder Opfertisch, der rechts abgebrochen ist. Die Hälfte eines Granatapfels (wenn man ihn bei pinienähnlichen Durchkreuzungen dafür halten darf), ein rundes Gefäfs und ein Pinienzweig liegen auf ihm; unter ihm sieht man zwei mit einander kämpfende Hähne.

**) Statt dessen steht jetzt hier eine Doppelbüste des Ammon und Bacchus.

***) Versetzt; statt dessen Kopf des bärtigen Bacchus.

von ungewöhnlicher Form. — 539. Rest von einem Stier und einem Widder. — 540. Verstümmelte Figur eines Reiters.

Zweiundzwanzigste Abtheilung.

Statuen vom Eingange rechts: 541. Sturz einer Kriegerstatue, angeblich des Nero, mit dessen Charakter der Kopf aber nicht entfernte Aehnlichkeit zeigt; auf dem Harnisch zwei Chimären und die Wölfin mit Romulus und Remus.

542. Statue des Silen, gefunden im Jahre 1791 in Vallericcia in der Strada delle Cese. Das Antike derselben ist gut; neu sind die Beine, der ganze rechte Arm, der linke Vorderarm und der Panther. M. Chiar. tav. 40.

543. Sturz einer Kriegerstatue mit einem aufgesetzten Kopfe, angeblich des Tiberius, ihm aber ganz unähnlich. Auf dem Harnische zwei Chimären und die gewöhnliche Vorstellung der Victoria, welche den Stier opfert.

Vom Eingange links: 544. Körper einer Statue der Minerva von schlechter Arbeit; gefunden zu Ostia. *) Die Sterne, welche die Aegis verzieren, die auf der rechten Brust unter dem Gewande erscheint, gehören einer seltenen Vorstellung dieser Göttin an, vielleicht den Nachbildungen der tegeatischen Minerva Alea.

Darunter: Cippus eines Lucius Plotius: Kämpfende Hähne, ein Löwe und Schlangen sind unter den Verzierungen.

545. Sehr kolossale weibliche Büste, vermuthlich aus den Zeiten Hadrians; ehemals im päpstlichen Garten des Quirinals. Winckelmann hielt sie für die Cybele; nachdem man aber in einem Ansatz auf ihrem Haupte Reste einer Lotusblume zu bemerken glaubte, mit der wir sie auch jetzt ergänzt sehen, ward sie für eine Isis erklärt, womit auch ihr Charakter übereinzustimmen scheint. Um ihren Hals sind dreifache Wollengewinde (Infulae) gelegt. Sie fallen unter ihrem Schleier herab, ohne dafs die Annahme begründet schiene, als seien sie aus dem Schleier geknüpft. M. Chiar. tav. I.

Ihr dient zum Postament ein grofser Cippus mit der griechischen Grabschrift eines Dichters. An der Fronte dieses Monumentes: zwei Musen, welche die komische und tragische Maske als Melpomene und Thalia bezeichnen; zwischen ihnen Apollo mit der Leyer und, zu beiden Seiten desselben, eine weibliche Figur mit Globus und Stab, und eine andere mit Bücherrolle und Kranz. An den Seiten des Monumentes Lorbeerbäume.

546. Sturz von einer Statue des Bacchus. **)

---

*) Statt dessen steht jetzt hier die in der Gall. d. Miscel. 3te Abth. n. 10 beschriebene Venus genitrix.

**) Statt dessen steht jetzt hier die in der Gall. d. Miscel. 3te Abth. n. 15 beschriebene Lucifera.

Dreiundzwanzigste Abtheilung.

Erhobene Werke an der oberen Wand, vom Eingange rechts: 547. Weibliche Figur, nach der Ergänzung, eine Libation verrichtend, vor einem Tempel, dessen Pilaster und Stufen zum Theil antik sind. Neu ist durchaus die der Figur zur Linken befindliche Schlange, wegen der man in diesem Monumente ein Gelübde an den Aesculap zu sehen glaubte.

548. Viereckige Platte, vermuthlich Trapezophor eines Grabmales, mit einem Meduşenschilde und einer wegen der Hermeneinzäunung vorzüglich merkwürdigen Gartenansicht am oberen Rande. *)

549. Sitzende männliche Figur in einem Philosophenmantel. Der Kopf, der dem Epicur ähnlich ist, und die Füfse scheinen moderne Ergänzung.

Auf Marmorgestellen:

550. Frauenkopf, der Julia, des Titus Tochter, die man in ihm zu erkennen glaubte, unähnlich. — 551. Jugendlicher Mannskopf. — 552. Kopf des Antoninus Pius über Lebensgröfse. — 553. Männlicher Kopf, für den Pompejus gegeben, seinen Bildnissen aber nicht entsprechend. — 554. Jugendlicher Kopf, ohne Grund für den Lucius Verus gehalten. — 555. Weiblicher Kopf, dessen Ausdruck an eine Niobide erinnert. — 556. Kopf der Pallas. — 557. Kopf des Annius Verus. — 558. Kopf Trajans, stark ergänzt. — 559. Portraitkopf von schöner Arbeit und wohl erhalten, in dem man den Vater Trajans erkennen will. — 560. Männliche Büste, angeblich das Bildnifs des August, mit dem sie wenig Aehnlichkeit zeigt. — 561. Männlicher Kopf, ähnlich den Bildnissen des Aristoteles.

Unter dem Gestelle folgende Relief-Fragmente: 562. Sitzende Figur mit Harnisch und Wehrgehänge, in der Linken ei-

---

*) Ein runder Schild, in dessen Mitte eine Meduse und auf dessen Rande ein Olivenbaum angebracht ist, verziert den mittleren Raum, in dessen oberer rechten und unterer linken Ecke ein oben und unten gespitzter Speer in schräger Richtung bemerklich ist. Die eine seiner Spitzen hat unterwärts zwei Haken. An den beiden obern Spitzen läuft ein vorspringender Rand mit Gewinden, auf deren jedem zu oberst ein Storch oder ein anderer Sumpfvogel erscheint, und unten ebenfalls ein Rand gleich vorspringend, doch unverziert; dagegen ist oberwärts, in gleicher Fläche mit dem Schilde, eine Gartenansicht in Art eines Frieses angebracht. Ein unten fortlaufender Zaun ist durch zwei bogenförmige Thore unterbrochen, in deren einem ein Amor mit Palmen in der Rechten zu sehen ist, welcher mit der nach dem Haupte bewegten Linken die Stirnbinde aufzusetzen scheint. In dem anderen Bogen steht ebenfalls ein Amor, mit der Linken einen Fruchtschurz fassend, in der Rechten einen Kranz haltend. Die erwähnten Bogen springen über die Einzäunung vor und bilden drei je durch zwei Hermen begränzte Räume, in deren Mitte ein Olivenbaum, eine Pinie und wieder ein Olivenbaum sich ausbreiten. Unter den Bäumen jagen Thiere; ein Hund nach einem Eber, ein Auerstier und ein Bär gegeneinander, und ein Hund nach einem Rehbock. Die begränzenden Hermen sind von einander abgewendet; es sind, in den mittleren Räumen einander zugekehrt, etwa ein Priapus und ein Pan, und ein Priapus einem Amor gegenüber. Die abwärts gewandten Hermen an den Ecken sind rechts ein Amor, links etwa ein bärtiger Bacchus.

nen Stab, vermuthlich von einem Speer, haltend. Sie zeigt Jünglingscharakter, und ist also keine Provinz, für die sie gegeben worden. — 563. Figur des Hercules. — 564. Stierschädel, Opfergeräth und Opferzug von Frauen. — A. Cippus eines Caelius Urbicus. Auf dem Deckel ein Knabe, der mit einem Hasen spielt.

Erhobene Werke an der oberen Wand, vom Eingange links: 565. Figur eines Mannes mit einem Löwenkopfe und vier Flügeln. Seinen Leib umwindet eine Schlange, die aus einem Gefäſse zwischen den Beinen desselben emporzusteigen scheint; ein schlechtes Werk aus dem Verfall der Kunst, in Ostia gefunden. Eine Bildsäule von derselben Gestalt in der Vaticanischen Bibliothek erklärte Visconti für den Mithras. Zoëga dagegen (Bass. tav. 59) erkannte in diesen Vorstellungen den Aeon, die personificirte Urkraft der Bewegung, Sohn der unendlichen Zeit, nach der Lehre der Magier, dessen Verehrung vermuthlich mit dem Dienste des Mithras zu gleicher Zeit aus dem Oriente kam.

566. Bassorilievo mit der Vorstellung des Mithras, der den Stier tödtet, gefunden zu Ostia. Ueber der Höhle der Rabe, und zwischen Bäumen sieben flammende Altäre, die sich auf die in der Höhle angedeuteten sieben Planeten beziehen. Unter der Schlange sind ebenfalls sieben Altäre. Von den Genien unter den Brustbildern des Sol und der Luna ist der zur Linken, welcher wie der andere eine umgestürzte Fackel, und nicht eine emporgetragene, wie sonst auf diesen Vorstellungen, hält, unbezweifelt neu. Alt ist der Ansatz der Aehren am Ende des Schwanzes vom Stier.

567. Fragment eines Bassorilievo desselben Gegenstandes, ebenfalls in Ostia gefunden. Ueber dem Raben eine kleine bärtige halbnackte Figur, halb verschleiert und liegend vorgestellt. Ihr zur Linken ist ein Schwert zu bemerken. Unter dem Brustbilde des Sol ein Genius mit umgestürzter Fackel, und ihm zur Rechten die Mithrasmütze auf einem Pinienbaume. Vom Stier ist nur das Ende des Schwanzes mit den Kornähren, und vom Gotte nur der äuſserste Theil seines flatternden Gewandes erhalten.

Auf Marmorgestellen:

568. Unbekannter Frauenkopf. — 569. Kopf der Juno. — 570. 571. Unbekannte Männerköpfe. — 572. Kopf Trajans. — 573. Kopf, in dem man Aehnlichkeit mit den Bildnissen des Marcus Antonius zu bemerken glaubt; doch scheint er weiblich. — 574. Weiblicher Kopf mit einem Haarputze, ähnlich dem der Julia, des Titus Tochter. — 575. Männlicher Körper. — 576. Statue des Silen. — 577. Fragment einer Figur des Mercur, mit einem Reste des Caduceus. Das Gewand war bemalt, wie noch sehr deutlich erscheint, und auf der einen Schulter sind noch die Lemnisci zu bemerken.

578. Kopf Trajans; Rest einer kolossalen Bildsäule, gefun-

den 1803 in dem inneren Hafen, den dieser Kaiser bei dem heutigen Porto anlegte. Neu sind Nase, Oberlippe und Brust. Guattani Mon. ined. ant. *)

579. Sturz eines Hercules. — 580. Ein Satyr; eine der häufig wiederholten Figuren, die für Nachahmungen der berühmten Statue des Praxiteles gehalten werden. — 581. Verstümmelte Statue des Silen mit behaarter Haut.

Unter dem Gestelle: 582. 583. 584. Fragmente von Pilasterverzierungen. — A. B. Zwei bacchische Hermen; die eine mit einem Ziegenfelle, die andere mit dem eines Panthers.

Vierundzwanzigste Abtheilung.

Statuen, vom Eingange rechts: 585. Weibliche Bildsäule, als Ceres ergänzt. Im Kopfe hat man Aehnlichkeit mit den Bildnissen der jüngeren Faustina gefunden; uns scheint derselbe mehr der älteren zu gleichen.

Darunter: A. Cippus eines Carpus Pallantianus, Freigelassenen Augusts, mit merkwürdigen Vorstellungen innerhalb einer erhobenen Einfassung an den stark beschädigten Querseiten. **)

586. Statue der Venus, bis an die Scham bekleidet. Neu beide Arme und Beine, so wie der Kopf.

587. Bildsäule Mercurs; gefunden bei Monte della Pietà. Der Kopf ist antik, aber fremd, der Petasus aber modern. Neu ist auch ein Theil des rechten Armes, und der linke mit der Hand, die den Beutel hält. M. Chiar. tav. 23.

Darunter: Cippus einer Grattia Tertia. Unter dem Gewinde zwei Vögel, die eine Eidechse beifsen; auf den Nebenseiten Lorbeerbäume, unter denen je zwei Sumpfvögel links nach Schlangen, rechts nach Eidechsen haschen.

Vom Eingange links: 588. Männlicher Sturz in Lebensgröfse. ***)

589. Stehende Bildsäule mit einem aufgesetzten Kopfe des Claudius. Neu sind der rechte Arm mit dem Scepter, und die linke Hand, die einen Globus hält.

Sie steht auf einem von Marcus Aurelius Eupretes dem Mithras

---

*) Diefs Monument ist jetzt in der Vorhalle des Mus. P. Clem., 3te Abth., zwischen Nummer 4 u. 5 aufgestellt. Statt dessen sieht man hier eine bekleidete weibliche Figur mit einem Balsamarium in der Hand.

**) Auf der linken Seite erscheint, grob gearbeitet, ein bekleideter Mann auf einem Schiffe stehend, dessen Ruder in die unten angegebenen Wellen taucht. Auf dem hocherhobenen Schiffsschnabel ist eine bärtige Maske angebracht, während links bei dem Manne, zwischen ihm und dem niedrigen Schiffsschnabel, ein Candelaber zu sehen ist. Rechts eine ebenfalls stark beschädigte weibliche Figur lang bekleidet mit der Doppeltunica, die unter der Brust geknüpft ist. Ihre gesenkte Rechte hielt etwas, vielleicht ein Gefäfs; in der halb ausgestreckten Linken ist vielleicht der Obertheil einer Fackel erhalten.

***) Versetzt; statt dessen sieht man jetzt die in der Gall. d. Miscel. 3te Abth. n. 2 beschriebene Statue.

geweihten Altäre mit dem Symbol der Schlange, die sich in den Schwanz beifst.

590. Sturz, vermuthlich von einer Statüe des Bacchus. *)

Fünfundzwanzigste Abtheilung.

Reliefs an der oberen Wand, vom Eingange rechts:

591. Fragment von guter Arbeit, drei weibliche Figuren vorstellend, die im Tanzschritt einander anfassen, etwa Horen. Die erste und dritte sind in Mäntel gehüllt; die zweite hat nur eine ärmellose Doppeltunica. Die Haare sind ungeschmückt; doch hat die dritte vielleicht eine Haube.

592. Votivtafel mit einem Triclinium, vermuthlich auf einen Verstorbenen bezüglich. **)

593. Sarkophagplatte mit einer merkwürdigen Vorstellung des Bacchus als Sieger über die Indier. Eine Victoria, deren Flügel abgebrochen sind, lenkt die Zügel eines mit Centauren bespannten Wagens, auf welchem seitwärts gewendet Bacchus nackt, nur mit einem Fell über der Schulter, erscheint. Die Centauren, der linke bogenspannend, der zur Rechten mit Schild und Thyrsus, sprengen über einen gefallenen nackten Jüngling hin, dem rofsbespannten Wagen eines fliehenden barbarischen Königs nach, den man für Deryades halten kann. Er ist geharnischt; seine Linke hält hinterwärts ein Schild, während er die Rechte wie flehend ausstreckt. Unter dem Wagen des Königs schaut ein nackter Gefallener mit ovalem Schilde nach ihm auf; neben dem Gespanne steht ein Anderer, ebenfalls geharnischt, mit Helm und Schild. Dann folgt ein stehender Krieger mit länglich viereckigem Schilde und Speer, und darauf ein bärtiger Barbar mit kurzer Tunica und Beinkleidern, knieend und schutzflehend vor dem thronenden, unterwärts bekleideten Bacchus. Zur Rechten des Gottes steht Pan mit einem Schilde; zwischen diesem und dem stehenden Krieger eine Frau in langer von der rechten Schulter gestreifter Tunica, etwa Nysa; sie scheint für den Barbaren zu sprechen. Links legt ein Panther die Tatze auf den Fufsschemel des Thrones. Die Schildverzierung bilden bei dem gefallenen Barbaren Wellen, auf dem viereckigen Schilde ein Donnerkeil, und auf dem des Pan Strahlen.

---

*) Versetzt; an seiner Stelle steht der in der Gall. d. Miscel. 3te Abth. n. 25 beschriebene Todtengenius.

**) Vorderseite einer von Pilastern begränzten Reliefplatte, das Lager eines halbnackten bärtigen Mannes vorstellend, der in der rechten Hand ein Rhyton erhebt. Sein Kopf ist mit einem Modius bedeckt, den man in andern Fällen nicht mit Unrecht auf Serapis bezieht. Ihm gegenüber zu seinen Füfsen sitzt eine bekleidete Frau, deren linke ausgestreckte Hand vielleicht eine Patera hielt. Links erscheint in doppelter Reihe ein Zug von Figuren in kleinerem Mafsstabe, über vier im Mantel gehüllten Kindern ein bärtiger Mann und eine halbverschleierte Frau. Die Köpfe der beiden letzten, so wie der der sitzenden Frau, sind neu. Das ganze Relief ist überdiefs stark zerfressen. Die Vorstellung ähnlicher Triclinien auf Grabdenkmälern ist nicht selten, wogegen ähnliche Züge auf Votivtafeln von Götterbildern ungewöhnlich sind.

594. Fragment von einem Gastmahle des bärtigen Bacchus. In der Mitte Tisch und Lager eines liegenden halbnackten Jünglings, und eine zu seinen Füfsen sitzende Frau, deren Linke ihm eine Schale reicht. Links, auf dem Boden stehend, ein Krater, weiterhin ein dem Lager zueilender nackter Jüngling. Rechts der nach den Füfsen des bärtigen Bacchus gebückte Satyr. Im Hintergrunde ein Vorhang.

Auf Marmorgestellen:

595. Kopf eines Knaben. — 596. Büste des Carneades. — 597. Kopf des Paris. — 598. Kopf des August. — 599. Kopf der Manlia Scantilla, Gemahlin des Didius Julianus. — 600. Alter männlicher Kopf. — Kopf eines Knaben. — 601. Satyrsturz. — 602. Kopf des Bacchus im Knabenalter, lächelnd mit der Zunge zwischen den Zähnen und mit einer Stirnbinde gebildet. — 603. Kopf des Sylvan mit Pinienzweigen bekränzt, auf einer ihm nicht gehörenden Brust. — 604. Guter Kopf eines Flufsgottes oder, wenn die derbe Bildung seiner Haare nicht widerstreitet, eines Neptuns. Pius VII erhielt ihn von dem Engländer Fegan, der ihn vielleicht bei seinen Ausgrabungen in Ostia gefunden. Die Brust ist neu. M. Chiar. tav. 24. — 605. Angebliche Büste des Caligula, sehr ergänzt und diesem Kaiser nicht ähnlich. — 606. Weiblicher Kopf, der jüngeren Agrippina ähnlich; die Nase neu. — 607. Sturz einer Dianenfigur.

Relief-Fragmente unter dem Gestelle: 608. 610. Genien, welche Korn ernten. — 609. Ein Triton und eine Nereide, beide verstümmelt. — 611. Fragment einer Vorstellung der Circusspiele.

Reliefs an der oberen Wand, vom Eingange links:

612. Fragment von zwei Figuren, deren eine bärtig, mit kurzer Tunica und Oberkleide, auf der linken Schulter einen Schlauch zu tragen scheint.

613. Giebel; im Felde desselben zwei liegende Figuren, und zwischen ihnen ein dreifüfsiger Tisch mit aufgetragenen Speisen.

614. Zwei Atlanten und ein Candelaber zwischen zwei Greifen.

615. Fragment, auf den Tod des Meleager gedeutet. Ein bärtiger Mann mit flacher Mütze, eine langbekleidete Frau mit entblöfster rechter Brust, und eine bekleidete Frau im Hintergrunde schauen erdwärts, wo der Rest einer Platte befremdet, an welcher Streifen wie vom Haarputze eines Hinterkopfes angebracht sind. Die kurzgegürtete Tunica der ersten Frau ist mit Franzen besetzt.

Auf Marmorgestellen:

616. Jugendlicher männlicher Kopf, ähnlich den Bildnissen des Marcus Brutus. — 617. Weiblicher Kopf, angeblich die ältere Agrippina, ihr aber nicht ähnlich. — 618. Weiblicher Kopf mit Stirn-

binde, angeblich Kopf der Antonia, Gemahlin des Drusus, aber wohl eher ein idealer Kopf. — 619. Statue des Typhon, mit modernem Federschmuck, fälschlich für Pan gegeben. — 620. Weiblicher Kopf, der jüngeren Faustina nicht ganz entsprechend. — 621. Frauenkopf, angeblich Domitia, Gemahlin Domitians, derselben aber nicht ganz ähnlich. — 622. Angeblicher Kopf des Trajan im jugendlichen Alter, mit wenig Annäherung an den Charakter dieses Kaisers. — 623. Kopf eines Satyrs auf einer modernen Büste. — 624. Sturz eines Knaben. — 625. Gruppe eines Mannes und einer Frau, als Mars und Venus vorgestellt. Die Figur der ersten ist sehr ergänzt, und der antike Kopf scheint fremd. — 626. Sturz von einer Figur des Hercules. — 627. Männliche Büste mit kurzgeschornem Haar, für einen Athleten gegeben.

Unter dem Gestelle folgende Reliefs: 628. Schlechtes Bassorilievo, worauf ein Hirt mit seiner Heerde und Sylvan, der ein Gartenmesser in der einen und einen Pinienzweig in der anderen Hand hält; vor einem Altar ein Eber. — 629. 630. 631. Fragmente von architektonischen Zierrathen. — 632. Fragment mit einem Rinde und einigen Schafen.

Sechsundzwanzigste Abtheilung.

Statuen, vom Eingange rechts: 633. Körper von einer Kriegerstatue, der ein Kopf Philippus des jüngeren aufgesetzt worden; auf dem Harnisch eine Victoria.

634. Ergänzte Ceres-Statue mit doppeltem Untergewande, in Ostia gefunden. Man hat ihr einen der älteren Faustina ähnlichen Kopf aufgesetzt, weil diese Kaiserin auf Münzen öfter als Ceres erscheint. Neu ist der rechte Arm bis unter die Achsel, und der linke Vorderarm mit den Aehren in der Hand. M. Chiar. tav. 16.

Darunter: viereckige Ara mit mittelmäſsigen und sehr verwitterten Bassirilievi; ehemals auf dem Quirinal, in der Villa Aldobrandini. Man sieht auf der einen Seite Apollo und Diana in ihrer Jagdkleidung, mit einem Hunde und einem getödteten Eber; auf der zweiten Mars und Mercur; auf der dritten Hercules und Sylvan, diesen mit einem Hunde und jenen mit einem Schweine; und auf der vierten Spes und Fortuna. Zwischen diesen beiden Gottheiten steht ein Candelaber, und zwischen je zwei und zwei der vorerwähnten eine Ara. M. Chiar. tav. 18, 19, 20, 21.

635. Männlicher Sturz von kräftigen Formen.

Vom Eingange links: 636. Verstümmelte halbnackte Statue in Lebensgröſse; vermuthlich irgend einer Heroine. Der kräftige Gliederbau dieser Figur mag die Erklärer veranlaſst haben, in ihr einen Hermaphroditen zu vermuthen, welches durch das unzweideutige Geschlecht widerlegt wird.

637. Bildsäule Alexanders in kolossaler Gröſse. Neu sind Nase,

Kinn und Lippen, und die Stirn mit den darüber befindlichen Haaren. Die Stirnbinde zeigt Oeffnungen, wo Strahlen eingesetzt waren. Der Kopf ist unter dem Kinn aufgesetzt. Neu sind auch beide Arme, der ganze rechte Fufs, und der linke bis unter die Knöchel.

638. Fragment einer männlichen Statue mit aufgesetztem Kopfe.

Siebenundzwanzigste Ahtheilung.

Erhobene Werke an der oberen Wand, vom Eingange rechts: 639. Zwei weibliche Figuren, die eine sitzend, die andere stehend, von guter Sculptur, für Juno erklärt, welche die Thetis zur Vermählung mit dem Peleus überredet. Neu sind Köpfe und Arme beider Figuren. M. Chiar. tav. 8.

640. 641. Zwei ebenfalls gute Fragmente von pentelischem Marmor, die in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden sein sollen. Das eine zeigt den Rest einer weiblichen Figur vom Kopfe bis unter die Brust, und das andere eine Frau bis an die Knie, welche ein Kind emporhält, nebst dem Untertheile einer anderen und dem Fufse von einer dritten. *) M. Chiar. tav. 44.

642. Sehr schönes Fragment von pentelischem Marmor, gefunden auf dem Esquilin in der Villa Palombara. Es stellt einen festlichen Tanz eingehüllter Frauen vor, wobei man an Thyaden denken kann. Eine dieser Figuren, unter deren über das Haupt gezogenem Mantel eine Haube sichtlich ist, ist noch ganz erhalten; von der zweiten, mit entschiedenerer Tanzbewegung, fehlen Kopf und Füfse; von einer dritten ist nur der Unterarm mit der Hand erhalten, die einen Opferkrug ausgiefst. M. Chiar. tav. 44.

Auf Marmorgestellen:

643. Nackter Knabe ohne Flügel, für einen Amor gegeben. — 644. Nackte männliche Figur, vermuthlich ein Athlet. — 645. Atys; neben ihm ein Stamm mit einer Schelle. Die Arme mit dem Hirtenstabe und der Trommel sind neu, und neu scheint auch der Kopf. Guattani Mon. ined. ant. 1786, Marzo, 3. — 646. Statue des Apollo. — 647. Knabe, den man nach seinen übereinander geschlagenen Beinen für einen Satyr gehalten hat. Die Attribute feh-

*) Dieselbe von den Herausgebern verkannte Vorstellung ist vollständiger aus einem vormals Albanischen Relief (Millin Gallerie mythologique LIV. 224. Welker Zeitschrift S. 406) zu ersehen. Obgleich auch dort noch dunkel, ist es doch deutlich, dafs sie dem Bilderkreise der Pflege des jungen Bacchus angehört. Doch sind weder die Figuren klar, welche das Kind empfangen, noch die, welche es übergiebt. Da die eine jener Figuren eine warnende Gebärde macht, möchte man lieber an Göttinnen, vielleicht gar an Juno denken, als an Nymphen. Die Uebergeberin, auf unserm Fragmente mit einer Stirnkrone geschmückt, hat auf dem Albanischen eine Thurmkrone; beide Attribute könnten einer Cybele zukommen, aber auch der Stadt Nysa.

fehlen. — 648. Sturz eines Bacchus. — 649. Figur eines Knaben, der eine Gans an die Brust drückt; in Ostia gefunden. — 650. Verstümmelte weibliche Statue, unter den Hüften gegürtet, mit Köcherband über der rechten Schulter, die rechte Brust entblöſst; eher eine Amazone als eine Diana. — 651. Bogenspannender Amor; sehr ergänzt. — 652. Verstümmelte weibliche Statue mit über der Brust zusammengeknüpftem Gewande, wie die Figuren der Isis.

653. Ein Todesgenius, neben dem an einen Stamm ein Mantel aufgehängt ist, über der liegenden Figur der Erde; neben dieser eine mit Todtenblumen, etwa Mohnblüthen, bekränzte, übrigens mit keinem Tuch oder Hut (Zoëga bei Welcker Zeitschr. S. 464), sondern mit reichlichem, etwas platt gedrücktem, Haarwuchse versehene Larve (keine Theatermaske), nach der ein schwebender Amor gewandt ist. Man kann ihn für den Genius eines Verstorbenen, und die Larve für eine Andeutung des menschlichen Leibes halten. Bei der entsprechenden Gruppe eines anderen Monumentes (Mus. Lapidario N. 130) haben wir dieser merkwürdigen Gruppe bereits gedacht, ohne Zweifel derselben, welche Zoëga aus Palazzo Acaramboni anführte. Ohne an jene sehr augenscheinliche Aehnlichkeit zu denken, haben die Erklärer die höchst unwahrscheinliche Deutung auf Perseus gegeben, welcher der Andromeda die Medusa im Wasserspiegel zeige. Die fehlerhafte Ergänzung der Arme, welche ausgestreckt erscheinen, statt über dem Haupte des Jünglings zu ruhen, mochten eine solche Irrung einigermaſsen veranlassen. Neu sind auſserdem der Kopf des Jünglings, so wie die linke Brust, Arme und Füllhorn der bis an die Scham entblöſsten Erde, und Kopf und rechter Arm des Amor.

654. Männlicher Sturz mit einem Bande auf der Schulter.

Unter dem Gestelle folgende Relief-Fragmente: 655. 658. Architektonische Verzierungen. — 656. Ein Gefäſs, aus welchem zwei Vögel trinken; Zierrath eines Pilastercapitäls. — 657. Zwei Greife.

A. Fragment einer Ara in Form eines Baumstammes, mit einer Weinrebe umwunden. Schlangen, Vögel und eine Eidechse sind auf ihr zu bemerken.

Relief-Fragmente an der oberen Wand, vom Eingange links: 659. Grobes Fragment, vermuthlich von der Querseite eines Sarkophages. Ein auf seinen Stab gestützter Jüngling sieht nach einer auf einem Pilaster aufgestellten Rolle. Hinter ihm auf einem anderen Pilaster eine komische Maske.

660. Grobes sehr verstümmeltes Fragment, vermuthlich einer Sarkophagplatte mit Arcaden angehörig, und etwa auf Theseus und Antiope zu deuten. *)

*) Dieses Fragment ist rechts durch einen korinthischen Pilaster begränzt, worüber ein schlangenfüſsiger Gigant; links durch den Rest eines ähnlichen Pilasters und

661. Sitzende männliche Figur. Auf zwei Pfeilern ihr zu beiden Seiten bemerkt man eine Bücherrolle und einen Sonnenquadranten. Die von den Erklärern vorgeschlagene Beziehung auf einen Schauspieldichter ist selbst da nicht durchaus entschieden, wo hinzugefügte Masken ein deutlicheres Anzeichen derselben geben.

Auf Marmorgestellen:

662. Kopf eines Knaben. — 663. Weiblicher Kopf mit Stirnkrone, hinten die Haare in ein Tuch geschlagen; angeblich eine Juno. — 664. Kopf des Aesculap. — 665. Guter bärtiger Mannskopf, ohne allen Grund für einen Meergott gegeben. — 666. Büste des Serapis, durch den Rest des Modius gesichert. — 667. Kopf einer Niobide. — 668. Kinderkopf. — 669. Schlechte Statue des Hercules als Kind, welcher die Schlangen bezwingt. — 670. Ganymed mit dem Adler. — 671. Weibliche Figur mit einer Stirnkrone, als Venus vorgestellt, zwischen zwei Amoren, von denen der eine auf einem Delphin und der andere auf einem Seedrachen steht; in Ostia gefunden. Der Kopf der Frau, den man einer Kaiserin zuschreibt, zeigt Aehnlichkeit mit der Julia Mammäa, deren Zeitalter auch die schlechte Arbeit entspricht. — 672. Ganymed, vom Adler geraubt. — 673. Statue des Bacchus, auf einen Stamm gelehnt; schlecht und sehr ergänzt.

Unter dem Gestelle: A. B. Zwei verstümmelte Hermen, beide den Hercules vorstellend, der den Telephus trägt. Die Köpfe des ersten schmückt ein Kranz von Eichenlaub.

Relief-Fragmente.

674. Zwei Meerwunder. — 675. 677. Architektonische Zierrathen. — 676. Fragment mit einem Hafen, in welchem zwei von Genien regierte Barken, eine im Wasser schwimmende Figur und ein Genius auf einem Delphin. Daran gesetzt ist ein anderes Fragment mit einem geflügelten Genius, ebenfalls in einer Barke. Beide sind von gleich schlechter Sculptur, und gehörten vermuthlich zu einem ovalen Sarkophage. — 678. Zwei Delphine.

Achtundzwanzigste Abtheilung.

Statuen, vom Eingange links: 679. Statue der Pallas, ehemals in der Villa Negroni. Als ungewöhnlich ist das um die rechte Schulter hängende Wehrgehäng zu bemerken. Neu ist der

---

eines geflügelten Thieres, etwa eines Greifen. Unter dem Bogen erscheint ein bärtiger, allem Anscheine nach behelmter Mann in kurzer, von der rechten Brust gestreiften, Tunica, in der ausgestreckten Linken zur Beschützung oder Bewältigung einer gegen ihn gebückten Frau ein Schild erhebend; über dem letztern scheint Flügel und Fufs eines ihm entgegenflatternden Amors erhalten. Sein nackter rechter Fufs tritt auf einen mit einem Busche und dem Relief eines sprengenden Greifs verzierten Helm, so wie der linke Fufs der unterwärts bekleideten Frau auf ein langes gestreiftes Geräth tritt, dessen vorderes Ende etwas gekrümmt ist; man kann es für ein Wehrgehänge halten, und zusammengenommen mit dem von dem Krieger errungenen Helm, auf einen Amazonenkampf, wie den von Theseus und Antiope, beziehen.

Kopf, beinahe die ganze Brust, das Schild und beide Arme und Füſse. M. Chiar. tav. 13.

680. Weibliche Statue, als Hygiea mit einer Schale und einer Schlange ergänzt. Der Kopf ist ein Bildniſs und antik, aber aufgesetzt, und gehört vielleicht nicht zu dieser Figur.

681. Bildsäule der Hygiea ohne Vorderarme und ohne den rechten Fuſs; Fragment einer Gruppe, welche diese Göttin mit dem Aesculap vorstellte, von dem noch eine Hand mit einer Schlange auf ihrer rechten Schulter erscheint.

Darunter: Auf einer Ara eine Victoria mit Kranz und Palme.

Vom Eingange links: 682. Bildsäule des Aesculap, über halbe Lebensgröſse; gefunden zu Ostia. Der Leib und der rechte Arm sind entblöſst; das Uebrige der Figur bedeckt ein gut angeordnetes Gewand. Der Schlangenstab ist antik; der Kopf ist es ebenfalls, aber aufgesetzt, und vielleicht fremd. Sie steht auf einer dem Aesculap geweihten Ara eines Anicius Natalicus.

683. Sehr mittelmäſsige Statue einer badenden Venus, Wiederholung der schönen Figur in der Stanza delle Maschere des M. P. Clem. Sie sitzt auf einer Muschel; ihren linken Arm ziert ein Schmuck in Form einer Schlange. Neu beide Vorderarme und Füſse.

684. Bildsäule der keuschen Vestale Tuccia, durch das Sieb bezeichnet, dessen gröſster Theil antik ist. Man wollte darauf S. K. Pello lesen, was bedeuten solle: Sepulcrum calumniam pello. Doch ist überhaupt weder auf die Inschrift, noch vollends auf das einzig und allein durch Brüche gebildete K. viel zu geben.

Darunter: Reich verzierter Cippus einer Mitrasia Severa mit Dreifüſsen an den Seiten.

Neunundzwanzigste Abtheilung.

Erhobene Werke an der obern Wand, vom Eingange rechts: 685. Fragment einer Vorstellung des Todes der Clytämnestra.

686. Fragment; Gruppe von zwei unbekleideten Jünglingen, von denen der eine den anderen Gefallenen faſst: man glaubte in ihnen den Menelaus mit dem Leichname des Patroclus zu erkennen. Links ein stehender Barbar mit einer Waffe in der Linken, und der Rest einer andern ähnlich bekleideten Figur; rechts noch das fliegende Gewand einer fünften.

687. Fragment von vier oberwärts erhaltenen Figuren und einigen Pferden. Sie scheinen trauernd; eine Jägerin unter ihnen erinnert an Atalanta, wogegen wir keinen Grund sehen, mit den Erklärern an eine römische Leichenfeier zu denken.

688. Fragment einer Sarkophagplatte, oberwärts links mit dem Reste einer Inschrift: Antinoi Adr. Caes. consecratio. Ein todter

Jüngling, ohne entschiedene Aehnlichkeit mit Antinous, wird einem geharnischten Manne entgegengetragen, den man nach Mafsgabe der nicht unverdächtigen Inschrift für Hadrianus nehmen kann. Weiter rechts her eilen einige klagende Frauen herbei, die an bekannte Figuren auf Vorstellungen aus Meleagers Geschichte erinnern.

Auf Marmorgestellen:

689. Kopf eines weinbekränzten Landgottes mit ältlichen und grinsenden Zügen. Aus Weinlaub und Trauben ist auch der Bart gebildet, der über der Oberlippe und fast am Kinn fehlt. — 690. Frauenkopf mit hohem Haarputze, angeblich der Matidia, Nichte Trajans, ihr aber nicht hinlänglich entsprechend. — 691. Guter Kopf eines jungen Hercules mit Weinlaub bekränzt. — 692. Kopf einer Juno. — 693. Jünglingskopf mit regelmäfsig herabfallenden Locken und idealen Zügen, für einen Dioscur gegeben. — 694. Frauenkopf mit hohem Haarputze, der Plotina, Gemahlin Trajans, nicht ähnlich. — 695. Weiblicher mit einem Halsbande geschmückter Kopf. — 696. Kopf des Cicero, gefunden zu Roma vecchia. — 697. Brunnengenius, ein Gefäfs mit einer Oeffnung zum Ausflusse des Wassers auf der Schulter tragend; Beine und Obertheil des Gefäfses neu. — 698. Kopf des Antoninus Pius; gefunden zu Ostia. — 699. Männliche Figur in phrygischer Kleidung mit dem Pileus: Ulysses, der dem Cyclopen den Becher reicht; eine ähnliche Figur ist in der Villa Pamfili. Winck. Mon. ined. N. 54. Die Arme sind neu. — 700. Büste des Commodus; stark ergänzt.

Unter dem Marmorgestelle folgende Relief-Fragmente: 701. Verstümmelte weibliche Figur. — 702. Zwei Meerwunder. — 703. Zwei Meerwunder und zwei Genien. — 704. Fragment von einem Sarkophagdeckel, ebenfalls mit Meerwundern. — 705. Zierrath von Arabesken.

Erhobene Werke an der oberen Wand, vom Eingange links: 706. Längliche Platte, die einer Ara oder Basis angehören mochte, worauf die Figur eines Satyrs mit einem Pantherfelle, der sich mit der Linken bei dem Schweife fafst. Kopf und rechter Arm fehlen.

707. Rest einer Sarkophagplatte mit sehr interessanter Composition, ehemals im Besitze des Bildhauers Cavaceppi. Vom Beschauer rechts eine verhüllte weibliche Figur, die auf einer viereckigen flammenden Ara einen Vogel opfert, der einer Gans ähnlicher sieht, als dem sonst gewöhnlichen Hahne sabazischer Opfer; hinter ihr eine Frau, deren Kopf fehlt, mit emporgehobener Fackel in der Linken, etwa Mystis oder Telete. Beide Figuren gehören zu dem auf bacchischen Vorstellungen öfter vorkommenden Opfer einer bärtigen Landgottheit, deren mangelndes Bild auf einer hohen Säule stehen mochte, an welche der Altar angelehnt ist. Es folgt auf dem mit einer Decke versehenen Esel

ein Silen, der auf der Leyer spielend vorgestellt war. Seine beiden Hände sind verloren, und von der Leyer ist nur noch ein Theil vorhanden. Hinter ihm sind zwei Satyrn zu bemerken, von denen der eine ihm den Schleier, der sein Haupt umhüllt, in Ordnung zu bringen scheint; der andere hält einen oberwärts abgebrochenen Thyrsus. Daneben ein tanzender Pan, dessen Kopf und linke Hand fehlen, und dann Bacchus, mit einem Stabe (vermuthlich von einem Thyrsus) in der rechten und Weinblättern in der linken Hand, auf einem sprengenden Tiger sitzend, dessen Hals ein Kranz von Weinlaub schmückt. Hinter dem Gotte ein Satyr mit einer Fackel, und eine Frau in langer Tunica ohne Aermel, deren rechter Arm auf einem Tympanum ruht. Sie ist offenbar eine Bacchantin, vielleicht Mete, obgleich Zoëga (Bassirilievi di Roma T. II, p. 144) die auf einem Throne sitzende Cybele in ihr zu erkennen glaubte. Unter dem Tiger des Bacchus und der Figur des Pan bemerkt man den Rest einer Cista mystica, einen kleineren Tiger oder Panther ohne Kopf, welcher den Schädel einer Ziege zu fassen scheint, und die verstümmelte Figur eines sitzenden Knaben. Modern ist noch an diesem Werke die Schnauze des Esels, die Beine des Silens, ein Theil des rechten Armes desselben, der Kopf des zweiten Satyrs hinter ihm mit dem rechten Arme und einem Theile des Gewandes, die Schnauze und die linke Vorderpfote des Tigers, der Kopf des Bacchus so wie die linke Schulter, das rechte Bein mit einem Theile des Schenkels, und der rechte Arm bis an den Ellenbogen. Neu ist auch an der angeblichen Cybele der Kopf und der Arm bis an den Ellenbogen. Modern waren ebenfalls die beiden jetzt von dem Marmor abgenommenen, im Stich aber angezeigten, weiblichen Figuren nebst dem Ende der Hinterpfote des Tigers vom Beschauer links. Das Ganze zeichnet sich durch einfachere Composition vor den meisten bacchischen Vorstellungen aus. M. Chiar. tav. 35.

708. Fragment mit einem tanzenden Satyr, dessen rechten Schenkel ein anderer kleiner und gebückter sehr verstümmelter Satyr faſst. Voran ein Panther; in der linken Ecke, als Beiwerk irgend einer fehlenden Figur, eine Cista mystica.

Auf Marmorgestellen:

709. Angebliche Büste der Julia Pia, ihr aber nicht ähnlich, auch im Haarputze verschieden. Neu Nase und Kinn. — 710. Weibliche Büste, für die Sabina gegeben, ihr aber wenig ähnlich, auch im Kopfputze nicht entsprechend. — 711. Kopf der Melpomene mit Weinlaub bekränzt. — 712. Bildniſskopf, in dem man einen Athleten hat erkennen wollen. — 713. Kopf des Tiberius. — 714. Weiblicher Kopf, der Matidia, Trajans Nichte, ganz unähnlich. — 715. Angeblicher Kopf des Julianus Apostata; seiner Büste im Capitol unähnlich; auch wohl aus besserer Zeit. — 716. Körper eines

Satyrs von grünem Basalt. — 717. Centaurenkopf mit Weinlaub bekränzt. — 718. Doppelherme des bärtigen Bacchus. — 719 (†). Kopf eines Wassergottes über Lebensgröfse von Rosso antico. — 720. Herme des bärtigen Bacchus von giallo antico. — Weiblicher Kopf mit dem Namen Antonia in moderner Inschrift; es entspricht derselbe zwar ihrem Haarputze, aber keinesweges ihren wohlgebildeten Zügen. — Idealer weiblicher Kopf. — Männlicher Körper von grünem Basalt.

Unter dem Gestelle an der Wand, folgende Relief-Fragmente: 721. Liegende männliche Figur auf einem Postamente ruhend, mit einer Stange in der Hand; vielleicht ein Flufsgott. — 722. 723. Architektonische Zierrathen. — 724. Rest von einem Fries, worauf Diana mit entblöfster Brust, ein Hirsch, ein Hund und ein Eber.

A. Cippus des Caius Poppeius Januarius. Links eine halbverhüllte Figur von zweideutigem Geschlecht, mit aufgehobenen Händen, wie die Pietas. Ueber ihr eine breite Tafel; vor ihr, zur Rechten, ein Tisch mit Opfergeräth, und darunter ein Schwein. Rechts eine langbekleidete Figur, an deren linker Brust ein Kind säugt, und die in der Rechten eine Fackel hält, etwa eine Ceres Kurotrophos oder Juno Lucina. Ueber ihr ein Lorbeerbaum, woran ein Köcher hängt. *)

B. Cippus, ehemals in der Villa Mattei. An der Fronte ein ruhender Hercules mit der Trinkschale, bei einer Cymbelschlägerin, vielleicht Mete. Auf der rechten Seite ein Satyr, und auf der linken ein cymbelschlagender Pan, den Leib mit einem Kranze umgürtet. M. Chiar. tav. 42.

C. Verstümmelte, bis zur Scham ausgebildete, aus Blättern hervorspriefsende Doppelherme einer männlichen und einer weiblichen Figur, die man, nach ihrem Costume, für Apollo und Diana halten möchte.

D. Doppelherme des Bacchus und eines Satyrs.

E. Fragment einer sitzenden weiblichen Figur in älterem Style, von der eine Wiederholung im Corridor der Ariadne vorkommen wird. Nach Thierschs sehr wahrscheinlicher Erklärung die Penelope, wie sie auf Darstellungen von Ulysses Fufswaschung vorkommt. Unsere Vorstellung ist wegen des zur Hälfte erhaltenen Arbeitskorbes unter dem Stuhle schätzbar, auch von vorzüglicher Arbeit.

---

*) Die Erklärer reden von Beziehung auf Apollo und sogar auf Diana, indem sie auf den Ersteren das Thier beziehen, das ihnen ein Wolf scheint. Weiter sehen sie in der verhüllten Figur, mit einiger Wahrscheinlichkeit, den Verstorbenen in priesterlicher Kleidung, in der anderen Figur aber die freigelassene Poppeia Januaria, von der das Denkmal herrührt.

Dreifsigste Abtheilung.

Statuen vom Eingange rechts: 725. Kolossale Bildsäule eines liegenden Hercules, aus der Villa d'Este zu Tivoli; der linke Arm und die Beine sind geflickt. Ihr dient zum Postamente ein grofser Sarkophag mit zwei Löwen, von denen der eine einen Rehbock, der andere einen Eber zerfleischt.

Neben dem Eingange zur Treppe, die nach dem Museo Pio Clementino führt, rechts ein bärtiger Kopf, aufgesetzt auf eine Herme mit dem Namen Solon in griechischer Inschrift; links eine unbekannte männliche Herme.

III.
Neuer Saal des Museo Chiaramonti, *il braccio nuovo.*

Der Saal, welcher den neuen Flügel des Belvedere begreift (il braccio nuovo), wurde gegen das Ende des Jahres 1821 eröffnet. Seine Errichtung war schon im Jahre 1806 beschlossen worden, kam aber wegen der darauf erfolgten Besetzung Roms durch französische Truppen und der Abführung des Papstes nach Frankreich nicht eher als 1817 zur Ausführung. Der Bau wurde nach dem Plane des Architekten Raphael Stern unternommen, der jedoch seine Vollendung nicht erlebte.

Dieser Flügel begränzt die Westseite des Gartens, Giardino della Pigna genannt, und an der Stelle desselben stand zuvor ein Gebäude zur Aufbewahrung der Orangerie im Winter. Vor dem Eingange jenes Gartens ist eine Vorhalle mit einem Giebeldache von acht korinthischen Säulen getragen. Der Saal mifst in der Länge 313¼ Palmen und 36¼ in der Breite, aufser in der Mitte, wo ihn ein 66¼ Palmen langes Querschiff durchschneidet, welches zur Linken mit einer Tribune endigt. Wenn gleich der Styl der Architektur nicht zum classischen Vorbilde dienen könnte, so zeigt doch die Anlage des Ganzen etwas Grofsartiges; die ungemeine Pracht trägt einen sehr soliden Charakter, und an Reichthum von schönen kostbaren Marmorn übertrifft dieser Saal alle übrigen des vaticanischen Museums. Die Technik verdient Lob sowohl in der Construction der Mauern, als in der Arbeit der Zierrathen, und überhaupt zeichnet sich dieses Gebäude sehr vortheilhaft aus unter den in unseren Tagen

in Rom errichteten Werken der Baukunst, die gewöhnlich einen sehr schlechten Geschmack verrathen.

Der Saal wird durch Fenster von oben herab erleuchtet; zehn befinden sich in dem mit Rosetten von Stuck verzierten Tonnengewölbe des Hauptschiffes, eines an der Decke mitten im Querschiffe, und noch ein anderes im Gewölbe der Tribune desselben. Die sämmtlichen Gewölbe werden von zwölf grofsen antiken Marmorsäulen mit modernen korinthischen Capitälen unterstützt; und jeder dieser Säulen steht an der Wand ein Pilaster von entsprechendem Marmor entgegen. Acht derselben im Hauptschiffe sind von Cipollino; sie lagen zuvor, sehr unscheinbar, lange Zeit auf dem Boden bei der Kirche S. Maria Maggiore, haben aber, nachdem sie geputzt worden, eine ganz vorzügliche Schönheit im mannichfaltigen Spiele der Farben und der Adern gezeigt. Zwei andere, von einer seltenen Art dunkelgrauen ägyptischen Granits, die vorher die Vorhalle der Kirche S. Sabina schmückten, erheben sich unter dem Bogen der Tribune, und ihnen gegenüber, an der Wand des Querschiffes gegen den Garten, stehen zwei beim Grabmal der Caecilia Metella entdeckte Säulen von giallo antico, die aus dem capitolinischen Museum hieher gebracht worden sind. Aufserdem sieht man noch zwei andere von schönem orientalischem Alabaster, die bei Acqua traversa in den Trümmern der angeblichen Villa des Lucius Verus gefunden wurden, unter dem Frontispiz über dem Garteneingange; und die beiden Frontispize über den Eingängen vom Corridor des Belvedere und der Bibliothek werden von vier grauen Granitsäulen getragen. Die Bassirilievi von Gyps an den oberen Wänden des Saales sind aus Gruppen und Figuren zusammengesetzt, die von verschiedenen antiken erhobenen Werken entlehnt, und von einem heutigen römischen Bildhauer, Massimiliano Laboureur, verfertigt sind.

Der Fufsboden ist mit schönem Marmor verschiedener Art und mit Mosaiken ausgelegt. Neun Abtheilungen, die den Boden des Hauptschiffes schmücken, aus schwarzen und weifsen Steinen, sind, einige Stücke ausgenommen, sorgfältige Nachahmungen antiker Mosaiken, die man bei Tor Ma-

rancia vor Porta S. Sebastiano entdeckte. Die drei gröfseren Felder messen in der Breite 25 und in der Länge 30 Palmen.

Auf dem ersten vom Eingange des Corridors sind folgende Gegenstände: Ulysses bei den Inseln der Sirenen vorbeischiffend, ohne Pileus, am Mastbaume seines Fahrzeuges festgebunden. Der eine seiner zwei Gefährten, die neben ihm im Schiffe zu beiden Seiten erscheinen, ist im Rudern begriffen; der andere war es vermuthlich ebenfalls vor der Restauration des Werks, wie die Lage des neben ihm befindlichen Ruders zeigt. Am Ufer eine Sirene in weiblicher Gestalt mit Vogelbeinen, die mit der Cither ihren verführerischen Gesang begleitet; derselben rechts ist die Insel der Sirenen durch zwei kahle Baumstämme angedeutet. — Dann: Scylla mit Flossen unter dem Leibe, aus denen zu beiden Seiten ein Hundskopf mit ausgestreckten Pfoten hervorragt und einen Jüngling fafst. Mitten unter den Flossen erscheint ein quer gestrecktes, nach dem gegenwärtigen Anschein mit der Scylla unverbundenes ähnliches Ungeheuer, das ebenfalls mit ausgestrecktem Arme einen Jüngling gefafst hat. Dieses Thier gleicht einem Delphine; doch ist zu bemerken, dafs auch der zur Rechten der Scylla hervortretende Kopf zwischen Delphins- und Hundes-Natur schwankt. — An der entgegenstehenden Seite erscheint eine andere auf Ulysses bezügliche Meerfrau. Es ist Leukothea, durch die dreifach um ihren Leib gewundene Binde kenntlich, welche dem Ulysses zur Rettung diente, und hier eine unzweifelhafte Abbildung des Credemnon gibt. Die Göttin wird von einem gehörnten Seegreife getragen, und fafst mit beiden Händen den kreisförmig über ihrem Haupte wallenden Schleier. Der nackte Knabe, der mit geschwungenem Stab oder Dreizack auf einem Delphine sitzend gegen die Mitte des Bildes erscheint, kann neben Leukothea nur ihr Sohn Melicertes oder Palämon sein. Den übrigen Raum füllen zwei vereinzelte Fische als Bezeichnung des Meeres.

Auf dem zweiten Felde, mitten unter dem Querschiffe, sieht man bacchische Figuren und einige Vögel und Arabesken; und auf dem dritten einen Triton mit fünf Meerwundern. Die sechs übrigen Abtheilungen, von gleicher Breite als jene, aber von weit geringerer Länge, zeigen je zwei und zwei dieselben Gegenstände. Die beiden zunächst am Querschiffe stellen eine Vase vor, aus der zwei Weinranken sich in mannichfaltigen Verzweigungen über das ganze Bild verbreiten, und einige Vögel, die nach den Trauben picken. Vier andere zeigen Mäander und andere architektonische Zierrathen. Den Fufsboden der Tribune schmückt ein colorirtes Mosaik; gefunden 1801 zu Poggio Mirteto im Sabinerlande. Man sieht mitten in einem offenen Lorbeerkranze eine ephesische Diana,

über welcher Jupiters Adler mit dem Donnerkeile in den Klauen schwebt. Vier andere Donnerkeile sieht man in den Ecken der mit Arabesken geschmückten Einfassung. Bäume und Vögel verschiedener Art sind die übrigen Gegenstände dieses in den Memorie Romane delle antichità e belle arti (Roma 1825) mit einer nachgelassenen Erklärung Visconti's bekannt gemachten Mosaiks.

Die aufgestellten Denkmäler antiker Bildhauerkunst sind, mit einigen Ausnahmen, der Pracht dieses Saales nicht entsprechend. Die meisten sind mittelmäfsig, und einige so schlecht, dafs sie überhaupt in einem solchen Museum kaum einen Platz verdienen, geschweige in dem prächtigsten Locale desselben. Viele derselben sind kein neuer Zuwachs, sondern aus dem Corridor des Museo Chiaramonti hieher gebracht; drei gehörten dem Museo Pio Clementino.

In 28 Nischen in den Wänden des Hauptschiffes, und in 15 Blenden, 7 in der Tribune und 8 in den Pfeilern des Querschiffes, sind eben so viele Statuen aufgestellt. Zwischen diesen stehen oben auf Tragsteinen 36 Büsten, und darunter 36 andere auf Postamenten, die aus Bruchstücken von antiken Granitsäulen verfertigt sind. Alle sind mit den Nummern des im Jahre 1822 herausgekommenen Katalogs bezeichnet, nach denen auch wir sie anführen wollen. †)

Vom Eingange links: Nr. 1. Unbekannte männliche Büste.* — 2. Herme eines Bildhauers Zeno von Aphrodisias, sonst in der Villa Negroni, mit griechischer Grabschrift; behandelt von Winckelmann, Geschichte der Kunst, und von Nibby, Giornale Arcadico Tom. I p. 165 sq. Neu der Kopf und der rechte Arm von Gyps. — 3. Männlicher Kopf, ähnlich dem Vespasian. * — 4. Büste einer römischen Matrone mit falschem Haaraufsatze; der Julia Pia ähnlich. — 5. G u t e m ä n n l i c h e B i l d s ä u l e mit der Chlamys vorn und hinten bekleidet, von pentelischem Marmor; ehemals in dem päpstlichen Garten des Quirinals, wo sie mit einem Kopfe Hadrians erschien. Sie ward unter Pius VII als Mercur ergänzt, dessen Charakter auch ihre Bildung entspricht. Der linke Arm mit dem Caduceus ist unter Canova's Aufsicht verfertigt; ihr gegenwärtiger Kopf aber ist antik, und bei der unter Pius VII veranstalteten Ausgrabung des Colosseums gefunden. M. Chiar. tav. 22. — 6. Unbekannter männlicher Kopf, in Ostia gefunden. * — 7. Männlicher Kopf, ebenfalls unbekannt, auf einer Büste mit dem Latus Clavus; ehemals

†) Die mit einem Sterne * bezeichneten Büsten hat der Schauende oben auf den Tragsteinen zu suchen.

im Palaste Ruspoli. — 8. Kriegerstatue mit aufgesetztem Kopfe Domitians, mit einem Stabe und einem Globus in den ergänzten Händen, ganz neu überarbeitet; ehemals im Palaste Giustiniani. Auf dem Harnisch ein Amor auf einem Stiere, eine Nymphe mit Blumen im aufgeschürzten Gewande, und eine Nereide auf einem Meerwunder. Galleria Giustiniana Tom. I, tav. 98. — 9. Weibliche Büste, deren Augen eingesetzt waren. Sie ist mit der Calantica bedeckt und verräth Nachahmung des ägyptischen Styls. Neu Nase und Kinn. * — 10. Kolossaler Kopf eines Barbaren; Rest einer Statue vom Forum Trajans; gefunden bei der Ausgrabung desselben unter der französischen Regierung. — 11. Nackte männliche Figur, zum Discobolus ergänzt. Neu beide Arme und der Discus in der rechten Hand. — 12. Büste des Apollo; Fragment einer Statue. * — 13. Büste mit dem Latus Clavus, angeblich Philippus des Jüngeren, ihm aber nicht ähnlich. — 14. Nackte männliche Statue, mit aufgesetztem Kopfe des Lucius Verus, von neueren Händen überarbeitet. Neu Arme und Beine, und die Figur der Victoria in der linken Hand. — 15. Unbekannte männliche Büste. * — 16. Kopf des Commodus, in Ostia gefunden und auf eine moderne Büste gesetzt. — 17. Stehender Satyr, mit dem linken Arme auf einen Stamm gelehnt, ehemals im Palaste Ruspoli; eine der oft wiederholten Figuren, die mit Wahrscheinlichkeit für Nachahmungen der berühmten Statue des Praxiteles gehalten werden. — 18. Unbekannte männliche Büste. * — 19. Kopf eines Barbaren, vermuthlich eines gefangenen Daciers; gefunden beim Hafen Trajans. — 20. Männliche Togafigur über Lebensgröfse, mit aufgesetztem Kopfe des Claudius; ehemals im Palaste Ruspoli. Neu die rechte Hand mit der Rolle. — 21. Weiblicher Kopf mit hohem Haarputze, der Julia, des Titus Tochter, nicht unähnlich. * — 22. Männlicher Kopf, auf einer Büste mit dem Latus Clavus; dem Titus sehr entfernt ähnlich.

23. Statue der Minerva; nach der gemeinen Sage bei dem sogenannten Tempel der Minerva medica gefunden, wogegen Vacca's Stillschweigen und Bartoli's Versicherung streitet, dafs die berühmte Giustinianische Minerva bei S. Maria Sopra Minerva gefunden sei. Schwerlich kann diese eine andere sein als unser Werk, das aus jenem Palaste in den Besitz Lucian Bonaparte's kam, von dem es Pius VII kaufte. Der Kopf ist vorzüglich schön, das Gewand aber hat durch Ueberarbeitung von neueren Händen gelitten. Neu sind der rechte Arm mit der Hand, welche den Speer hält, und die Finger der linken Hand. Vielleicht war es die Tem-

pelstatue des dortigen Minerviums, wenigstens macht die auch sonst nicht seltene Anordnung unserer Figur, die durch Schlange und Helmverzierung an die Minerva Parthenos (nicht Polias) des Phidias erinnert, es wahrscheinlich, dafs auch sie dem Dienste eines Tempels angehörte. Die Schlange neben unserer Figur ist durch jene Hinweisung für die auch auf den Erichthonius bezogene athenische Burgschlange erklärt, und nur in sofern diese die Bedeutung einer Heilschlange nicht ausschliefst, könnte man den gemeinhin üblichen Namen einer Minerva medica für nicht ungegründet halten. Gall. Giust. Tom. I, tav. 3.

24. Weiblicher Portraitkopf mit hohem Haarputze, auf einer Büste von Alabastro fiorito. * — 25. Weibliche Büste, der Livia, Augusts Gemahlin, nicht ähnlich. — 26. Bildsäule der Diana †) unter Lebensgröfse; gefunden beim Hafen Trajans. Neu beide Arme, von denen der rechte emporgehoben ist, um einen Pfeil aus dem Köcher zu nehmen.

In den Blenden der Tribune und den beiden nach derselben gewandten der Pfeiler: 27. Statue der Diana unter Lebensgröfse, in kurzer Jagdkleidung, mit einem Hunde, von griechischem Marmor. Beide Arme modern. — 28. Pallas, ebenfalls unter natürlicher Gröfse. Neu beide Arme und das Schild in der linken Hand.

30. 32. 34. 36. 38. Fünf Athleten-Figuren. Die Statuen Nr. 30, 32, 36 wurden zu Tivoli in der sogenannten Villa des Quinctilius Varus gefunden, und Nr. 34 in der angeblichen Villa des Lucullus. Die Figur Nr. 38, mit einem bronzenen Olivenzweige in der ergänzten Hand war ehemals im Palaste Ruspoli.

Zwischen den genannten Statuen stehen auf sechs Säulen von grauem Granit: 29. Unbekannte männliche Büste. — 31. Büste einer unbekannten Frau, den Kopf in einen Schleier gehüllt. — 33. Büste des Commodus. — 35. Unbekannte männliche Büste. — 37. Büste der Julia Pia, Gemahlin des Septimius Severus. — 39. Weibliche Büste, angeblich Julia Mammäa, ihr aber wenig ähnlich.

40. Statue des Apollo unter Lebensgröfse. Die Leyer an einem Gürtel über den Schultern ist gröfstentheils antik; neu die linke Hand und der rechte Arm mit dem Plectrum. — 41. Weibliche Statue, als Ceres ergänzt, ebenfalls unter Lebensgröfse. Sie fafst das Gewand mit der Linken, wie die Figuren der Spes. Der Kopf

†) Statt derselben sieht man jetzt hier eine weibliche, zur Ceres ergänzte, Gewandfigur unter Lebensgröfse.

ist aufgesetzt; neu beide Arme sammt den Aehren in der rechten Hand.

In der weiteren Folge des Hauptschiffes, vom Eingange links:

42. Venus Anadyomene; eine schöne Figur von griechischem Marmor unter natürlicher Gröfse. Der Leib ist nackt, Beine und Schenkel mit einem unter der Scham zusammen geschlungenen Gewande bekleidet. Der Kopf, ebenfalls von griechischem Marmor, ist antik, aber fremd. Neu sind beide Arme und einige Ergänzungen am Gewande. M. Chiar. tav. 26.

43. Weibliche Büste, ähnlich der Marciana, Schwester des Trajan.* — 44. Weiblicher Kopf, der Lucilla, Gemahlin des Lucius Verus, ähnlich. — 45. Männliche Bildsäule, mit einem Philosophenmantel über dem Unterkleide, von griechischem Marmor. Neu der rechte Arm mit der Hand, die eine Rolle hält. — 46. Männliche Büste, dem Lucius Antonius, Bruder des Triumvirs Marcus Antonius, ähnlich.* — 47. Männlicher Portraitkopf auf einer Büste von orientalischem Alabaster, mit dem Namen Sallust, dem sie gar nicht gleicht, in moderner Inschrift auf dem Postamente. — 48. Bildsäule der Fortuna von griechischem Marmor, mit dem Füllhorn in der einen und dem Steuerruder in der anderen Hand; in Ostia gefunden. Der Kopf ist antik, aber fremd. Neu sind nur einige Finger und das Untertheil des Füllhorns. Guatt. Mon. ined. ant. Anno 1805, tav. 24. — 49. Unbekannte männliche Büste. * — 50. Männlicher Kopf, dem Marcellus ähnlich. Neu die Nase und das Mittelstück der Oberlippe. — 51. Bildsäule der Diana von griechischem Marmor. Neu sind beide Arme. Die antike Hinterpfote und der Schwanz des Hundes scheint, so befremdend es ist, einem Panther zu gehören. — 52. Büste der Minerva. * — 53. Büste Hadrians. — 54. Weibliche Gewandfigur. Der Kopf ist aufgesetzt und scheint fremd. Einige haben ihn der Sabina, andere der Domitia ähnlich gefunden. — 55. Weiblicher Portraitkopf auf einer nackten Brust; Fragment einer antiken Statue. * — 56. Unbekannte Frauenbüste. — 57. Weibliche Bildsäule über Lebensgröfse, in Tusculum gefunden, mit aufgesetztem Kopfe einer römischen Matrone; angeblich Antonia, Gemahlin des älteren Drusus, der sie auch einigermafsen gleicht. Am Goldfinger ihrer linken Hand ist ein Ring zu bemerken. — 58. Männliche Büste, ähnlich dem Alexander Severus. * — 59. Unbekannte männliche Büste. — 60. Weibliche Bildsäule über Lebensgröfse, die für die Clementia gehalten wird; vielleicht eine Fortuna. Die Patera in der rechten Hand ist nebst beiden Armen ergänzt. — 61. Unbekannte Frauenbüste. * — 62. Männlicher Kopf, mit einer Binde geschmückt; für

den Ptolemäus, Sohn des Juba, Königs von Mauritanien, erklärt, weil er Aehnlichkeit mit dessen Bildnifs auf einer Mütze zeigt, die ehemals im Besitze des Herrn Alessandro Visconti war, und sich jetzt in der kaiserlichen Sammlung zu Wien befindet. — 63. Kämpfende Amazone, das Haupt rechts gesenkt; fast bis an die Kniee bekleidet mit einer Tunica von feinem Zeuge, die von der rechten Schulter herabhängt, und die rechte Brust zum Theil, und die linke ganz entblöfst läfst. Der Köcher hängt ihr an der linken Seite, an der rechten Streitaxt und Schild. Neu der linke Arm, so wie der über das Haupt erhobene rechte. — 64. Büste für den Caracalla als Knabe gegeben; zeigt auch mit dem Geta Aehnlichkeit. * — 65. Unbekannte männliche Büste. — 66. Angebliche Büste des M. Aurelius im Jünglingsalter, ihm aber wenig ähnlich. * — 67. Herme, wahrscheinlich eines Mercur, von griechischem Marmor, gefunden in Ostia. Sie wird für einen Hercules gegeben, dem weder die Züge noch die Chlamys entsprechen. Der rechte Arm ist von Gyps ergänzt. — 68. Weibliche Büste. * — 69. Herme, in Ostia gefunden, vermuthlich ein Mercur; zeigt wenig Verschiedenheit von der Herme Nr. 67. Die Finger der rechten Hand sind von Gyps ergänzt.

Vom Eingange rechts: 70. Unbekannte weibliche Büste. * — 71. Männliche Büste, ehemals im Palaste Ruspoli. — 72. Gute Statue des Demosthenes; bis unter der Brust entblöfst, den Mantel über die linke Schulter geschlagen; zur Linken ihm zu Füfsen ein Scrinium. Neu die Hände, die eine Rolle halten. — 73. Büste, angeblich der älteren Faustina, der jüngeren aber ähnlicher. *

74. Bejahrter Mannskopf, gut gearbeitet und voll Charakter. Eine Warze an der Backe hat die Meinung veranlafst, dafs er den Sylla vorstellen könne. Aber die authentischen Bildnisse dieses Feldherrn auf Silbermünzen, geschlagen von seinem Enkel Q. Pompejus Rufus (S. Viscon. Icon. Vol. I, tav. IV, Nr. 6), zeigen ein etwas längliches, bartloses, wohlgebildetes Gesicht, und nicht die mindeste Aehnlichkeit mit dieser Büste, die ehemals im Palaste Ruspoli war. — 75 Statue der Fortuna von griechischem Marmor. Neu der rechte Arm. — 76. Büste, der Julia Soemia ähnlich. * — 77. Unbekannter männlicher Kopf. — 78. Weibliche Bildnifsfigur mit Unterkleid und doppeltem Oberkleide. Der Kopf ist mit einer Stirnkrone geschmückt, und wulstförmig über der Stirn gekräuselt. Neu der linke Arm mit dem Stücke eines Stabes, und der rechte mit der Patera in der Hand. — 79. Büste der Manlia Scantilla, Gemahlin des Didius Julianus. * — 80. Unbekannte männliche Büste. — 81. Halbnackte männliche Bildsäule, mit einem vermuthlich fremden Kopfe des Euripides. Vom Kopfe ist nur das Gesicht antik, der Hals also eingesetzt. Neu der rechte Arm mit der Schulter und die Rolle in

der Hand, so wie das Untertheil der tragischen Maske sammt der linken Hand dieser Figur. Gall. Giust. Tom. I, tav. 108. — 82. Frauenbüste, einigermafsen ähnlich der Plotina, Trajans Gemahlin. * — 83. Büste des Macrinus. — 84. Weibliche Bildsäule mit langer Tunica und kurzem unter der Brust gebundenem Oberkleide, in ihrer Bekleidung der Diana nicht unähnlich, und ausgegeben für diese Göttin, wie sie den schlafenden Endymion betrachtet. Die Arme sind von Gyps ergänzt. — 85. Unbekannter männlicher Kopf, auf einer Büste mit dem Latus Clavus. * — 86. Büste Trajans. — 87. Caryatide in den Mantel gehüllt, ehemals in der Villa Negroni, von neueren Händen überarbeitet, und der Kopf, dessen Hintertheil modern, aufgesetzt. — 88. Weibliche Büste, deren Kopfputz dem der Plautilla, Gemahlin des Caracalla, entspricht. — 89. Weiblicher Kopf auf einer Büste von Alabaster, mit dem Namen der Julia Soemia in moderner Inschrift auf dem Postamente; jedoch dem Charakter einer Kaiserin nicht entsprechend. — 90. Verwundete Amazone, wie die des Sosicles im capitolinischen Museum, doch ohne Zeichen der Verwundung. Der Kopf aufgesetzt, die Arme neu. — 91. Büste für die Julia Soemia ausgegeben, ihr aber nicht ganz ähnlich. * — 92. Unbekannte weibliche Büste mit hohem Haarputze.

93. Flötenspielender Satyr im Knabenalter, den linken Arm auf einen Stamm gestützt, mit übereinander geschlagenen Beinen; ein gutes Exemplar dieser oft wiederholten Vorstellung; gefunden in den Trümmern der Villa Luculls im Lago Circeo, daher der Marmor sehr vom Wasser angefressen worden.

Im Querschiffe, in der Blende: 94. Isis-Priesterin; ein Werk vermuthlich aus den Zeiten Hadrians. Neu ist die Lotusblume auf dem Haupte, bis auf einen geringen antiken Rest, das Meiste von der Situla, mit einem Theile des linken Armes, und der rechte Vorderarm mit demSprengwedel. Das gut angeordnete Franzengewand ist von dem Ergänzer Albacini überarbeitet. M. Chiar. tav. 5.

Zu beiden Seiten der nach dem Garten führenden Thüre: 95. Grinsender Satyr mit übereinander geschlagenen Beinen, und mit der linken Hand auf einen Pinienstamm gestützt. Die Statue ist sehr geflickt, und der rechte Arm mit der Hand, die eine Traube hält, ist neu. — 96. Satyr mit einem Knaben auf der linken Schulter. Am Stamme neben dieser Figur hängt eine Syrinx. Neu der Kopf, der rechte Arm mit der Traube in der Hand, und der gröfste Theil des Knaben.

In der folgenden Blende: 97. Bildsäule eines Silen. Der Kopf und das Gefäfs auf der linken Schulter sind antik, aber fremd,

modern die Beine, der ganze linke Arm, und der rechte Vorderarm. M. Chiar. tav. 41.

Unter dem Bogen der Tribune: 98. Gruppe des Nil, eines der vorzüglichsten Denkmäler des vaticanischen Museums, und der antiken Bildhauerkunst überhaupt; gefunden nach Andreas Fulvius bei der Kirche S. Stefano del Cacco, der vermuthlichen Stelle eines Serapis-Tempels, und von Leo X im Belvedere aufgestellt. Sie kam, nach dem Vergleiche von Tolentino, im Jahre 1796 nach Paris, und von da wieder nach Rom zurück im Jahre 1816.

Der Flufsgott ist in kolossaler Gestalt gebildet, mit mächtiger Grofsheit der Formen, liegend, mit dem linken Arme auf einer Sphinx ruhend. Die Aehren in der rechten Hand und das Füllhorn in der linken, deuten auf die durch ihn hervorgebrachte Fruchtbarkeit Aegyptens. Sein Haupt schmückt ein Kranz von Aehren und Nymphäen, einer Art ägyptischer Wasserblumen. Die Kinder, die ihn scherzend umgeben, erscheinen, wenn auch in geringerer Zahl, auch bei anderen Figuren dieses Flufsgottes, unter anderen bei der kleinen im Appartamento Borgia angeführten Statue desselben. Sie bedeuten nach dem Zeugnifs des Plinius, der von einer ähnlichen berühmten Gruppe aus schwarzem Marmor spricht, das Höhenmafs, zu welchem das Nilwasser bei der jährlichen Ueberschwemmung emporzusteigen pflegt, und werden daher Ellen (Cubiti) genannt. Hier sind ihrer 16, und so viele Ellen soll auch zuweilen die Höhe des anschwellenden Wassers betragen. Einige klettern auf dem Flufsgotte umher, andere spielen mit einem Krokodile und einem Ichneumon, und eines von ihnen ragt mit dem halben Leibe aus dem Füllhorn empor. Alle tragen in ihren Gebärden den Charakter kindlicher Anmuth und Naivetät. Das Meiste an ihnen ist modern; aber die antiken Reste waren gröfstentheils noch hinlänglich, dem Ergänzer ihre ursprüngliche Stellung anzuzeigen. Neu sind an der Hauptfigur nur die Zehen beider Füfse, an den Händen einige Finger, und einige Ergänzungen am Kopfe und Halse. Auf der Oberfläche und an der vorderen Fronte der Basis sind Wellen gebildet, und an den

den drei übrigen Fronten auf die Geschöpfe des Nils und des von ihm bewässerten Landes bezügliche Gegenstände: der Ibis und der Kampf des Hippopotamus mit dem Crocodil öfter wiederholt, Barken mit menschlichen Figuren in Gestalt der Pygmäen, nach Visconti Tentyriten, Aegypter von kleiner Gestalt, die, wie Plinius sagt, in der Crocodil-Jagd besonders geschickt waren, Wasserpflanzen und zwei Rinder, vielleicht zwei von den drei heiligen Stieren der Aegypter. Visc. M. P. Clem. Tom. I, tav. 37.

99. 100. 101. 102. *An den mittleren Pfeilern des Querschiffes*, auf vier schönen Porphyrsäulen vom ehemaligen Tabernakel des Hauptaltars der Kirche S. Bartolomeo all' Isola, vier kolossale Medusenmasken, gefunden bei der Ausgrabung des von Hadrian erbauten Tempels der Venus und Roma, und also vermuthlich aus der Zeit dieses Kaisers.

In der Mitte des Saales: 103. Grofse Vase von schwarzem ägyptischem Basalt, gefunden im vorigen Jahrhundert im Garten des Klosters S. Andrea di Monte Cavallo, vom Feuer beschädigt und in viele Stücke zerbrochen, die beim Transporte dieses Monumentes nach Paris wieder auseinander gingen, und daselbst von neuem zusammengesetzt wurden. Vier bacchische und zwei tragische Masken, und acht Thyrsusstäbe schmücken dieses Gefäfs nebst einigen anderen Zierrathen. Die zwei gedoppelten, in einander verschlungenen Henkel zeigen die Gestalt der Ferula graeca, einer dem Bacchus geheiligten Pflanze. Der Fufs von Marmo bigio ist modern. Dieses Gefäfs erhebt sich auf einem runden Postamente mit gewundenen Riefeln von rothem orientalischem Granit. M. P. Clem. Tom. VII. tav. 35.

104. *) Die Grazien, Figuren über halbe Lebensgröfse, in der schön gedachten, häufig auf antiken Bassirilievi wiederholten Gruppirung dieser Göttinnen; ehemals im Palaste Ruspoli. An jeder Seite der Gruppe steht ein Gefäfs mit übergeworfenem Gewande. Die Ausführung entspricht dem Lobe nicht, das diesem Werke ertheilt worden ist. Die Köpfe sind antik, der mittelste aber fremd und alterthümlicher behandelt; von den Armen scheint das Meiste modern. Guatt. Mem. encicl. Tom. V. p. 113. — *Darunter:* 105. Eine sehr merkwürdige Ara von ungewöhnlicher Form; länglich viereckig und sehr niedrig. Sie ruht, was selten ist, auf vier Füfsen in Chimärengestalt. Oben läuft

*) Diefs und das folgende Monument befinden sich gegenwärtig nicht im Museum; doch darf man mit Fug und Recht von der Liberalität der jetzigen Regierung erwarten, dafs sie dem Vatican eines seiner interessantesten Monumente nicht länger vorenthalten werde, und daher glaubten wir die Beschreibung der beiden Monumente nicht streichen zu dürfen.

um und um ein Gesims mit Eiern und Laubwerk, und unten ein Fries, ebenfalls mit architektonischen Verzierungen. Visconti meint: Vielleicht habe sie, wie eine runde Ara auf einem herculanischen Gemälde (Mus. Ercol. II, 10) einer Gluthpfanne zur Basis gedient, eine Meinung, der auch Zoëga (vermischte Abhandl. S. 76 f. f.) seine frühere Meinung (de usu et ing. obelisc. p. 212) nachsetzte. Ein ähnliches Geräth, nur in rundlicher Form, sieht man auf der Rückseite unsers Werkes, dessen Vorstellungen jedenfalls ein Grabdenkmal nachweisen.

Die Bassirilievi verdienen in Hinsicht der Composition, so wie des Styls besondere Aufmerksamkeit. *An der Fronte* ist eine der oft wiederholten Vorstellungen, die, früher als Gastmahle des Trimalchion, seit Visconti (Mus. Napol. II, 3) und Welcker (zu Zoëga Abhandl. S. 372) des Icarius bekannt, am sichersten Gastmahle des bärtigen Bacchus heifsen. *) Bacchus er-

*) Wenigstens ist es überall dieser Gott, der sich dem Lager eines Sterblichen nähert. Aber so wahrscheinlich auch in seinem Besuche eine durchgehende mythische Beziehung gesucht wird, so scheint es doch hie und da, nach der Verschiedenheit der gelagerten Figur, fast unvermeidlich, statt rein mythischer Vorstellungen nur eine Erscheinung des Gottes bei seinen Geweihten zu erkennen, wie die Festfeier einer jeden neuen Einweihung sie an die Hand gab. Dafür spricht entscheidend das Kopftuch, das auf gleicher Stelle mit dem gelagerten Icarius eine Figur zweideutigen Geschlechts, aber doch wohl eher ein Mann auf einem für uns unverdächtigen Werke der Villa Panfili (Zoëga Abhandl. S. 368 f.) und auf einer ähnlichen Sarkophagplatte im Magazin des Vaticans zeigt; dieses Abzeichen kommt selbst als sehr ungewöhnliches bacchisches κρήδημνον (Zoëga bassir. I, p. 186) dem Icarius, der erst von Bacchus besucht werden soll, und nie ein anderes bacchisches Abzeichen zeigt, schwerlich zu, kann aber als nachlässige Verhüllung sehr wohl zur Andeutung eines verstorbenen Eingeweihten dienen. Dem Icarius ist noch die stete Verbindung mit einer neben ihm gelagerten Frau entgegen, da doch grade in seinen Mythen, wie in den ähnlichen von Eusebius, Stephanus und Hesychius erwähnten des ebenfalls attischen Semachus, statt der Gemahlin immer die Tochter genannt wird, die man auf jener Stelle nicht wird suchen wollen. Statt fröhlichen Besuchs des Dionysos bei dem ersten Sterblichen (Zoëga Abhandl. S. 74) sprechen für allgemeine Beziehung auf Eingeweihte und Todte, aufser der dreifachen Hekate, deren Herme ein farnesisches und ein albanisches Relief (Mus. Napol. II, 3) neben dem Lager zeigen, auch manche verwandte Bildwerke. Zu diesen letztern rechnen wir die häufigen Triclinien auf Votivplatten, auf denen, wie auf Sarkophagdeckeln und etruskischen Todtenkisten, Ehegatten gelagert sind, die Frau bald liegend, bald zu den Füfsen des Mannes sitzend. Entschiedne, obwohl oft verkannte Grab-Attribute, eine Siegerpalme, ein Pferd, den Todten zu tragen, ein todtenbewachender Hund, pflegen ihnen beigesellt zu sein. Wir meinen Scenen, wie die von Zoëga (bassir. I. tav. 11) gemifsdeuteten der Villa Albani, und machen, nachdem bereits die Einleitung zu dieser Museumbeschreibung auf ihre allgemeine Bedeutung hingewiesen hat, nur auf die Verklärung aufmerksam, in der man jene gelagerten Todten dann und wann findet. Züge von Personen verschiedenen Alters und Standes schreiten auf sie zu (so auf einem Relief des Mus. Chiaramonti Nr. 594 und sonst), wie zu Todtenspenden; auf einer sehr reichhaltigen Reliefplatte derselben Vorstellung im Besitze des Professor Wagner zu Rom, und auf etlichen ähnlichen (Zoëga bassir. I. sq.) ist der gelagerte Mann durch einen Modius zum Serapis, oder wenn der Modius in der That auch einem Pluto zukommt, auf so rein griechischen Vorstellungen richtiger, zu einem Pluto idealisirt, wie andere Verstorbene zu einem Bacchus, einer Proserpina oder einem Amor. Eine solche vergötternde Verklärung der Sterblichen konnte nur durch die Mysterien erreicht werden, und wir betrachten die häufigen Besuche des bärtigen Bacchus, des Bacchus in seiner herrlichsten Gestalt, als Bilder jener feierlichen Momente, in denen der Eingeweihte durch die Weihe in den Schofs der Gottheit aufgenommen, nun den nahenden Sterblichen selbst wie ein Abbild der Gottheit entgegenleuchtet. Die götterähnliche Erscheinung von Eingeweihten und Neuvermählten auf Vasenbildern überzeugt uns, dafs ähnliche Verknüpfung der Götter und ihres Göttergefolges mit denjenigen Sterblichen, die nach ihrem Kreise sich sehnten,

scheint in asiatischer Behaglichkeit in einen weiten Mantel gehüllt. Ihn unterstützt der gewöhnlich als Ampelos bezeichnete Satyr; ein anderer ist begriffen, ihm die Schuhe von den Füfsen zu lösen, und fünf andere Figuren des Thiasus folgen. Zwei derselben sind Jünglinge, erheben den Arm jauchzend, auch wohl der zweite, obwohl Zoëga in seiner erhobenen Hand ein Pedum vermuthete, für das der Raum nicht zugelangt. Seine andere Hand fafst einen über die Schulter gelegten Schlauch, die des andern einen langen Stab, vermuthlich einen Thyrsus; zwischen beiden schreitet ein flötenblasender Silen. Den Schlufs macht ein andrer Silen, der eine sinkende Bacchantin, vermuthlich Methe, unterstützt. Diese letztere hält ein rundes (nicht eckiges), und meist plattes, einer Feldflasche nicht unähnliches Geräth, gewifs kein Tympanum, wie Visconti glaubt, sondern vermuthlich, wie Zoëga meinte, ein Eimerchen, wie man es im Hintergrunde bacchischer Feste hie und da an Bäumen aufgehängt sieht (vergl. Antonin. vasi II, 6). Die leztderwähnte Gruppe und der junge Satyr vor ihr befinden sich in einem freien, noch durch eine Priapus-Herme bezeichneten Raum aufserhalb des durch einen Vorhang bezeichneten Gemaches. Links in diesem letzteren erscheint ein Jüngling, nach Zoëga Icarius, und eine Frau, auf einem Lager ruhend, bei einem runden mit Trinkgefäfsen besetzten und auf drei Hirschfüfsen stehenden Tisch, den Gott zu empfangen bereit.

Wir lassen es dahingestellt, ob dieses Paar, in dem wir schicklicher Weise nur ein Ehepaar erkennen dürfen, den attischen Icarius und seine unberühmte Gemahlin, oder, nach dem herrschenden Typus, minder berühmte Sterbliche vorstellt, deren Theilnahme an den Mysterien sie zur beseligenden Erscheinung des Dionysos führte; gewifs ist es, dafs dieses ganze Bild eine Versammlung von Eingeweihten darstellt, und dafs einem solchen Vereine Bilder des jenseitigen Lebens schicklich gegenübergestellt werden. Dieses geschieht nach Visconti's Meinung und Welckers Begründung auf der Rückseite. Zwei Flügelknaben erscheinen in deren Mitte, die mit abgewandtem Blicke, wie man beim Anzünden des Scheiterhaufens pflegte (Virg. Aen. IV, 223), und mit der Gebärde des Schmerzes an den Flammen zweier über einen tragbaren Feuerherd kreuzweise gelegten Fackeln einen grofsen Schmetterling halten. Dafs dieser Schmetterling ein Symbol der Seele sei, und die Feuerläuterung als häufige Sitte des Alterthums ihr allegorisch oder symbolisch wohl zukomme, ist anerkannt; dagegen

der bildenden Kunst nicht fremd war, und der völlig symbolische Bilderkreis unsers Monumentes leistet uns gleiche Gewähr für den Eingeweihten, der in ähnlichem mythischem Bilde immerhin früher ein Icarius sein konnte. Die Möglichkeit einer solchen wird ja durch mangelnde Erwähnung ihrer Abbildungen nicht aufgehoben, obwohl in jenen Bildern, die uns als Vorstellungen bacchischer Besuche erwähnt werden (Welcker a. a. O. S. 374), diese nicht entschieden dem Icarius gelten.

die Deutung der beiden Flügelknaben zu den bestrittensten gehört. Zoëga (Abhandl. S. 85) und Andere nahmen sie für Genien der Leidenschaften, welche die Seele langsam martern und zerstören, und, obwohl gut an sich, im Dienste des Schicksals gegen die Psyche grausam sein müssen. Die Mängel dieser Auslegung, in der die Leidenschaften beseligend und läuternd erscheinen, hat, ohne noch die Voraussetzung von Genien für dieselben anzufechten, bereits Welcker (ebend. S. 376) gerügt, und dagegen auf die Verknüpfung der Feuerläuterung mit den Mysterien, so wie insbesondere auf die Verbindung ähnlicher Vorstellungen mit dem Cerealischen Opferschweine (Beyer Meleagrid. 25 am Matteischen Cinerarium. Gall. Miscell. II, nur auf verschiedenen Seiten) hingewiesen. Die Bestimmung der Flügelknaben bleibt hienach zu entscheiden übrig. Visconti nennt sie Genien des Todes, Welcker schlechtweg Genien; nach unsrer zum Sarkophag des Museo lapidario (Pio Clem. VII, 13) aufgestellten Ansicht können wir sie nur für persönliche Amoren oder Todtengenien halten. Ihre Doppelzahl hat bereits Welcker durch die häufige Auflösung einfacher Ideen in Doppelbilder im Allgemeinen, und durch doppelte Gräbergenien insbesondere gerechtfertigt. Wir dürfen hier, nachdem wir den Eros und den menschlichen Genius für eins erkannt, an den auch auf Grabmälern, wie vor der Grabesthür eines Ludovisischen Cippus und sonst bemerklichen, Gegensatz des Eros und Anteros erinnern; und werden, wenn wir den einen Genius als einen nur dem Tode weichenden Anteros betrachten dürfen, die verschiedene Beflügelung beider Genien auf unserm Bildwerke nicht für unbedeutsam halten. Der Knabe zur Linken hat ein gekrümmtes Flügelende, wie man es in Werken von hieratischer Andeutung nicht selten sieht, und wie es hier nur wegen seiner Verschiedenheit von den Flügeln des andern Knaben befremdet. Will man demnach nach Zoëga's Vorgang jenem Umstande ein besonderes Gewicht beilegen (nämlich um nach Platonischer Theorie Leidenschaften unter der Brust und unter dem Zwerchfell zu unterscheiden, Zoëga Abhandl. S. 85), so würden wir beide Genien hier durch etwas abweichende Beflügelung aus demselben Grunde unterschieden glauben, aus welchem von zwei ähnlichen des Matteischen Cinerars und anderer Werke nur einer mit Flügeln erscheint, und wieder in andern Fällen (Gall. Giust. II, 99) nur einer mit Fackel. Es ist die Doppelheit des im Leben mit sich selbst uneinigen Genius, die mit dem Tode schwindet, aber vor der Trennung des eigenen im Kampfe bestehenden Lebens die Läuterung der Psyche beginnt.

Der Ort dieser Läuterung, gleichsam einer Bestattung der Psyche durch ihren Amor, der Seele durch ihren Genius, ist derselbe, wo nach Virgil auch die unverübte Schuld durch Wasser und Feuer gehoben wird (Infectum eluitur scelus, aut exuritur

igni. Aen. VI, 741). Dieser Reinigung, deren eingeweihte Abgeschiedne gewärtig sein durften, werden hier auf dem Rücken schattenhütender Centauren (Virg. Aen. VI, 285) ein Mann und eine Frau entgegengeführt. Man könnte bei ihrem Anblicke an Achilles und Helena, etwa von Chiron und Pholus nach den Inseln der Seligen getragen, denken, aber theils scheint jene Idee der nach der Himmelswanderung der Geister erreichten Inseln hier durch einen seligen Ort in der Schattenwelt ersetzt zu sein, theils führt alles hier, wie auf der Vorderseite, auf eine allgemeine Vorstellung bacchischer Eingeweihten. Mit bacchischen Binden sind auch die Centauren-Figuren angethan, deren eine zur Linken weiblich ist und in der Rechten einen Thyrsus hält. Sie scheinen zu ihrem Ziele gelangt; die Centaurin hat ein Vorderbein wie zum Niedersitzen gebeugt, und reicht der auf ihrem Rücken sitzenden, aber aufwärts bewegten Frau die Hand wie zum Absteigen. Diese Frau ist mit einem Pantherfelle umgürtet, ihre Rechte hält eine Fackel zurück, die den dunkeln Wegen geleuchtet haben mag. Gegenüber sprengt ein bärtiger Centaur näher, dessen Linke ein Pedum, die Rechte die Enden der bacchischen Binde hält, schwerlich um sie abzureifsen, wie Zoëga, eher um dem Leyerspiel zu horchen, wie Welcker meint, richtiger vielleicht, um bei raschem Lauf und rückschauender Bewegung durch die flatternden Binden nicht gehindert zu werden. Ein zierlicher Jüngling, den der Rücken des Centauren trägt, spielt die Leyer. Gewifs ist auch er, der auf einem Pantherfelle sitzt, ein bacchischer Eingeweihter, doch müssen wir es, nachdem das köstliche Werk der Beschauung entzogen ist, zweifelnd dahingestellt sein lassen, ob er, wie Zoëga versichert, spitze Ohren und ein Satyrschwänzchen, ja hohnlachend über die Marter der Psyche eine lachende Miene zeige.

Wie Mercur der Seelenführer bald die schmetterlingsähnliche Psyche, bald ein unbeflügeltes menschenähnliches Schattengebilde entführt, so zeigt ein Giustinianisches Werk (Gall. Giust. II, 107; Zoëga Abhandl. IV, 12. S. 384) auf dem Rücken ähnlich verbundner Centauren-Figuren, die sitzenden Figuren eines Amor und einer Psyche. Spielende und äpfelpflückende Amoren geben heitere Anzeichen für Zeit und Ort, doch steht unter den Centauren, auf welchen der Flügelknabe sitzt, ein gefüllter Fruchtkorb, während unter der Centaurin mit Psyche ein umgestürzter liegt. Dieses bedenkliche Wahrzeichen in glückseliger Mitte dürfte zur Erklärung unsres Werkes von Wichtigkeit sein. Ohne gewagte Vermuthungen über jenen saitenspielenden Jüngling zu verfolgen, der ungehemmten Laufes auf seinem Centauren weitereilt, und etwa für einen der geläuterten Abgeschiednen gelten könnte, scheint es uns mehr als wahrscheinlich, dafs jene Frau, welche an dem Orte einer Feuerläuterung abzusteigen bereit ist, ein der persönlichen

Psyche gleichbedeutendes Schattengebilde sei, welches die Feuerläuterung gleicherweise erfahren soll.

Es ist nicht unwichtig, hiernächst noch einmal das Verhältnifs zu betrachten, in dem die beiden Hauptseiten unsres Bildwerkes gegeneinander über stehen. Das Gastmahl des bärtigen Bacchus, ein entschiedener Gegenstand der Mysterien, ist auf einem pisanischen Marmorkrater (Casinio Scultura del Campo santo tav. 71) als Bild höherer Weihen mit dem untergeordneten Mysterienbilde eines den Horen verbundenen Pan zusammengestellt. Eine Scene, dieser letztern verwandt, ein mystisches Bild von Frauen, vermuthlich von Grazien, die ein Pan belauscht (Kunstbl. 1825 S. 72), schmückt die eine Seite eines dem Prinzen Chigi gehörigen Marmorkraters (Zoëga Abhandl. Taf. V), und hat, wie die Mysterien-Scenen unsres Denkmales, ein entsprechendes Bild jenseitiger Seelenläuterung gegenüber. Es ist wieder der Todtengenius, der traurend seine Seele läutert, an deren Vereinigung er sich im irdischen Leben erfreute; vielleicht, da ähnliche Bilder auf Sarkophagen, selbst auf späten, kaum irgendwo (Casa Boschi in Tivoli) erscheinen, nicht ohne Beziehung auf die Verbrennung des Leichnams, nach dessen Larve der Genius, wie wir glaubten, auf dem Sarkophage des Museo lapidario die Fackel senkt. Zwei Göttinnen umgeben ihn, deren Verein die Doppelbedeutung der Venus Libitina ausspricht, Spes und Nemesis, jene eine Göttin irdischer Blüthe, diese ein mahnendes Bild des neidischen Verhängnisses. Die Idee der letztern ist auf unserm Bilde durch gröfsere Ausdehnung der Feuerläuterung, und besonders durch die Centauren ausgedrückt, die im Hades hausen; die der erstern aber aufs deutlichste an den schmalen Querseiten unsers Denkmals abgebildet.

In der That zeigt die eine dieser Querseiten von einem baumbewachsnen Felsen unverkennbar jene aus den Kaisermünzen als Spes bekannte, nach Ursprung und Idee aber (s. zur Stanza de' Candelabri I, Nr. 1 — 6) eben so füglich als Venus zu bezeichnende Landgöttin, welche wir neben der Feuerläuterung des Chigischen Gefäfses erblicken. Sie hält die gewohnte Blume, und ist mit Doppeltunica und, was ungewöhnlich ist, mit einer Haube bekleidet. Vor ihr sitzt ein bärtiger Hirt; er ist mit dem Melken einer Ziege beschäftigt, die von einer stehenden Hirtin gehalten wird. Eine ähnliche Vorstellung erscheint auf der gegenüberstehenden Seite. Es ist die Gruppe eines säugenden Rehes, vor dem eine halbnackte Hirtin sitzt. Ihr gegenüber steht auf seinem Stabe ruhend ein unbekleideter Jüngling, und hinter ihm, auf hohem Untersatze, die Statue eines Hercules, welcher die Keule über die rechte Schulter gelegt und über den linken Arm ein Löwenfell geschlagen hat. Die Hand dieses Armes mag Aepfel (schwerlich einen Cantharus) halten.

Nach unsrer vorherigen Ansicht über das ganze Werk dürfte auch die allgemeine Bedeutung dieser Hirtenscenen geringe Schwierigkeit haben: Visconti nahm sie in Verbindung mit dem Priapus der Vorderseite als Andentung des von Bacchus beschützten und oft ihm selbst erwählten Landlebens. In sofern Zoëga in des Bacchus Besuche eine Vorstellung des Bacchus Thesmophoras und der ersten bürgerlichen Satzung sah, mufsten ihm dieselben Bilder für Bilder der anfänglichen ungeordneten Natur gelten, und so nahm sie auch Welcker, obwohl, vorsichtiger ausgedrückt, als Anfangspunkte Dionysischer Religion, etwa, wenn statt der mythischen Beziehung eine durchgängige Stufenleiter des eingeweihten Individuums eintritt, als Andeutung ursprünglicher Rohheit vor der Heimsuchung des Dionysos. Indefs scheinen jene ländlichen Vorstellungen für eine solche Deutung zu ausgedehnt; dazu kommt, dafs dieselbe Göttin der blühenden Natur, die in ihnen herrscht, auch der Seelenläuterung der Chigischen Marmorvase beisteht. Die neidische Nemesis steht dem trauernden Genius gegenüber, aber auch die hoffnungsreiche Spes steht zu seiner Seite, und gegenüber stehen Mysterienbilder. So sind denn auch auf unserm Werke die trauernden Genien zwar von Schreckbildern der Schattenwelt umgeben, aber die irdische Erscheinung derselben Genien hatte des Dionysos Besuch genossen, und allerseits deutet fröhlich fortwuchernde Natur auf eine segensreiche Zukunft. Dieses thut sie auch sonst in vereinzelten Sarkophagbildern, von denen wir anderwärts zu reden haben; so im schmausenden Häschen und in manchen befremdend beigefügten Hirtenscenen.

Dieses vortreffliche Werk, in Anlage und Ausführung der besten Zeiten würdig, befand sich in der Villa Negroni, wo es aufgefunden wurde. M. P. Clem. IV, 25.

Auf dem Geländer der Treppe: 106 u. 110. Zwei sitzende Satyrn von gleicher Gröfse und Stellung, von einer Brunnenmündung; gefunden zu Tivoli in der angeblichen Villa des Quinctilius Varus. An Nr. 106 ist das Gesicht antik, aber fremd; das Hintertheil desselben ist von Gyps ergänzt, so wie der linke Arm mit der Traube in der Hand. An Nr. 110 ist der Kopf und der rechte Arm ebenfalls von Gyps ergänzt. — 107 u. 109. Zwei Nereiden auf Seepferden. — 108. Bildsäule eines liegenden Satyrs, gefunden in der angeblichen Villa des Lucius Verus. Neu der rechte Vorderarm mit der Syrinx, der rechte Fufs und der Obertheil des Kopfes.

Vor der Treppe auf einem niedrigen Postamente, unter 107:

111. Schöne Bildsäule eines Jünglings, vermuthlich ein Ganymedes, von einer Brunnenmündung, stehend mit über einander geschlagenen Beinen, den linken Arm auf ei-

nen hohlen Stamm gestützt, mit einer Oeffnung zum Ausflusse des Wassers und dem Namen des Künstlers Phaidimos in griechischer Inschrift. Man entdeckte sie im Jahre 1800 in den Ruinen des alten Ostia, in einer mit Mosaik geschmückten Nische eines etwanigen Calidariums. Neu sind beide Vorderarme mit den Händen, denen man eine Kanne und eine Schale gegeben. M. Chiar. tav. 11.

112. Kopf eines Dioscuren mit dem Pileus, auf einer Büste von Bigio, über dem Gewande mit der Nebris bekleidet. * — 113. Weiblicher Kopf, einen Theil der Haare nach griechischer Weise in ein Tuch gebunden, auf einer ihm nicht gehörenden Brust, mit einer im Gewande verhüllten Hand, ohne allen Grund für Arethusa gegeben. — 114. Statue der Pallas, gefunden zu Velletri; in Stellung und Motiv des Gewandes ähnlich der ihr gegenüber stehenden Minerva Giustiniani, aber ohne die Aegis, welche jene bekleidet. Der Kopf antik, aber fremd. Neu beide Hände, von denen die rechte eine Lanze hält, und der rechte Arm. Collections de Monumens du Prince de Canino. — 115. * 116. Zwei unbekannte männliche Büsten. — 117. Statue mit der Toga, durch einen Gypskopf zum Nerva gemacht. Neu der rechte Arm und die linke Hand mit der Rolle. — 118. Weibliche Büste mit entblöfster Brust, angeblich eine Nymphe, wahrscheinlicher eine Venus, vermuthlich Fragment einer Statue. * — 119. Kolossale Büste des Claudius, gefunden zu Piperno; gehörte zu einer Statue, von der ein Fragment im Corridor der Inschriften Nr. 119 angezeigt worden. Guatt. mon. ined. ant. Anno 1805. Maggio e Giugno tav. 16. — 120. Männliche Bildsäule mit den Attributen des Aesculap, bis an die Brust bekleidet, den linken Arm an die Hüfte gestützt und im Gewande verhüllt; links zu Füfsen der Dreifufsdeckel des Apollo mit einem Netze bedeckt. Der nicht aufgesetzte Kopf zeigt ein unbärtiges Bildnifs; und daher stellt wahrscheinlich diese Figur nicht den Gott der Heilkunde selbst vor, sondern einen berühmten Arzt in der Gestalt desselben; vielleicht, wie man vermuthet, den Antonius Musa, dem wegen seiner berühmten Heilung des August eine Statue von Bronze errichtet ward. Der rechte Arm ist geflickt, und der Schlangenstab neu bis auf den unteren Theil der Schlange. Guatt. mon. ined. ant. Anno 1784, Ottobre tav. 2. †)

121. Männliche Büste, den sogenannten Seneca-Köpfen ähn-

†) An der Stelle dieser Statue stand noch vor Kurzem eine seitdem verschwundene der Julia Pia als Omphale. Diese Statue ist von verhältnifsmäsfig guter Arbeit und wohl erhalten. Der Kopf war nie vom Rumpfe getrennt; von der Keule in der linken Hand scheint jedoch nur das untere Stück antik. Guatt. mem. encicl. T. V. p. 120.

lich. * — 122. Unbekannte männliche Büste. — 123. Männliche halbnackte Bildsäule über Lebensgröfse, in Ostia gefunden. Man hat ihr, nach Andeutung ihrer breiten Brust, einen nach einem antiken Bildnisse des Antinous copirten Kopf aufgesetzt, den man hier als Vertumnus vorgestellt glaubte. Die Früchte im vorn aufgeschürzten Gewande sind ebenfalls, und, wie es scheint, nach antiken Spuren ergänzt. Auch die Arme zeigen moderne Ergänzungen; überhaupt ist selbst das Antike der Figur sehr von neueren Händen überarbeitet.

124. Büste der Roma. * — 125. Männlicher Kopf auf einer Brust mit dem Latus Clavus. — 126. Silen mit dem kleinen Bacchus auf den Armen; ehemals im Palaste Ruspoli; Widerholung der schöneren Gruppe der ehemaligen borghesischen Sammlung. — 127. Kopf der Pallas auf einer modernen Brust mit der Aegis. * — 128. Kolossaler Kopf eines Barbaren, gefunden im Forum Trajans. — 129. Männliche Bildsäule mit einem aufgesetzten Kopfe des Commodus in einem Jagdkleide bis an die Kniee, mit langen Aermeln, und Stiefeln, die bis über die Waden gehen. Neu der rechte Arm und die linke Hand. Ehemals im Giardino Aldobrandini. Guatt. mon. ined. ant. Anno 1805 tav. 26. — 130. Brustbild der Melpomene, Fragment einer Statue. Der Kopf zeigt Aehnlichkeit mit dem der Statue im Saale der Musen. * — 131. Unbekannte männliche Büste.

132. Kanephore in langer Tunica, der Kopf, der ein Gefäfs trägt, und beide Vorderarme sind von Thorwaldsen ergänzt. Anordnung, Ausführung und Gröfse dieser Figur, die aus dem Besitze des Cavalliere Camuccini in das Museum überging, macht es wahrscheinlich, dafs sie eine der am athenischen Pandrosium fehlenden Kanephoren sei. (Stuart Antiq. d'Athènes Tom. II. pl. 19.)

133. Männlicher Kopf auf einer Brust von verde antico. * — 134. Frauenkopf mit falschem Haaraufsatze von Palombino, auf einer Brust von weifsem Marmor. — 135. Unbekannte männliche Büste.* — 136. Herme eines bekleideten Bacchus mit langen Aermeln und Fell. Der Kopf, der rechte Vorderarm und die Finger der linken Hand sind von Gyps ergänzt; der ebenfalls neue Kopf ist der eines jungen Hercules.

IV.

Giardino della Pigna.

Vom Corridor des Museo Chiaramonti führt eine eiserne Gitterthür in einen kleinen Garten, Giardino Segreto genannt, auch Giardino della Pigna, von dem grofsen Pinien-

apfel, von dem wir bald reden werden. Diesen Garten begränzen gegen Osten und Westen die Corridore des Belvedere, gegen Süden die Façade des Braccio nuovo, und gegen Norden der Flügel des vaticanischen Palastes, Tor de' Venti genannt. An der von Bramante angelegten Fronte dieses Gebäudes erscheint eine grofse Nische, vor welcher eine Freitreppe zu beiden Seiten auf eine Terrasse emporführt, und auf dieser Terrasse steht, über einem Brunnen an der Fronte der Treppe, der zuvor erwähnte Pinienapfel zwischen zwei Pfauen, drei antike Denkmäler von Bronze, dis bereits bei der alten Peterskirche erwähnt worden sind, in deren Vorhofe sie sich ehemals befanden.

Die Pfauen, beide von gleicher Gröfse und Stellung, schmückten nach einer unsichern Sage bei Petrus Manlius das Mausoleum Hadrians. Sie sind von guter Sculptur, und zeigen noch sehr deutliche Reste von Vergoldung. Visc. M. P. Clem. Tom. VII. tav. 27.

Der Pinienapfel wurde nach Flaminio Vacca (Memorie Nr. 61), am Fufse des gedachten Mausoleums, bei Erbauung der alten Kirche S. Maria in Traspontina gefunden, und auf diese wahrscheinlich unverbürgte Sage gründet sich die Meinung, der auch Visconti beitrat, dafs er die Kuppel jenes Mausoleums verzierte. Nach einer anderen, noch neuerdings angenommenen, aber sehr unwahrscheinlichen Behauptung stand er auf der Kuppel des Pantheons, wobei man annehmen müfste, dafs die Oeffnung, durch welche dieses Gebäude fast allein sein Licht erhält, ursprünglich verschlossen gewesen sei. Er wurde bei der gänzlichen Zerstörung des Vorhofes der alten Peterskirche, unter Paul V, in die Nähe dieses Gartens gebracht, und gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts hier aufgerichtet. Seine Höhe beträgt 11 Fufs, und wegen dieser kolossalen Gröfse bediente sich Dante dieses Monumentes, um die Gröfse des Kopfes eines Giganten in der Hölle anschaulich zu machen. Auf der runden Basis des Pinienapfels, ebenfalls von Bronze, war durch eine Inschrift mit erhobenen Buchstaben, die bis auf ein A verloren gegangen, aber von Gruter aufbewahrt worden, der Name des Künstlers, Publius Cincius Salvius, angezeigt. L. L. Tom. VII. tav. 43.

Das moderne Postament ruht auf einem antiken Capitäle vermischter Ordnung, ebenfalls von besonderer Gröfse, aber von sehr mittelmäfsiger Arbeit und wahrscheinlich ein Werk des 3ten Jahrhunderts. Es ist mit mehreren menschlichen Figuren geschmückt, welche nach Visconti die feierliche Verkündung eines athletischen

Siegers vorstellen, den man an der Seite gegen den Garten mit einer Palme in der Hand gebildet sieht. M. P. Clem. Tom. VII. tav. 43.

Vor dem Porticus des Braccio nuovo steht ein Springbrunnen mit einer Schale von Granit, deren Durchmesser 15 Fuſs beträgt. *An den Seiten des Gartens* sieht man eine beträchtliche Anzahl antiker Denkmäler, meistens Fragmente, von denen wir diejenigen anzeigen wollen, die einige Aufmerksamkeit zu verdienen scheinen.

In der Folge links vom Eingange des Museo Chiaramonti: 2. Stehender weiblicher Gewandsturz auf einem Cippus mit Charakteren des Mittelalters.

3. Verstümmelte Figur eines blasenden Tritons, mit einem ankerähnlichen Instrumente. *Darunter:* Fragment einer Muse mit breitem Gürtel.

8. Bekleideter männlicher Sturz. *Darunter:* Relief eines Todtengenius mit umgestürzter Fackel, und statt des gewöhnlichen Todtenkranzes mit einer durch blumenartige Knäufe unterbrochenen Corona tortilis.

9. Fragment von weinlesenden Genien; Relief.

10. Sturz von einer Figur Mercurs mit dem Caduceus.

11. Sarkophag mit Gewinden und Stierschädeln. An der linken Querseite zwei Schwäne: an der rechten zwei kleinere Vögel; beide unter Lorbeerbäumen. *Darunter:* Ein Todtenzug mit zwei Figuren auf einer Biga: unter den Pferden ein Hund, nach einer vorauseilenden kurzgeschürzten Figur gewendet; im Hintergrunde ein Thor mit Zinnen.

12. Sturz einer stehenden Fortuna mit einem Füllhorne. *Darunter:* Relief-Fragment, vielleicht von Hercules mit einer Hesperide.

14. Cippus einer Cornelia Glyce, mit ihrem Brustbilde in einer Vertiefung und mit Palmen an den Ecken.

16. Sehr kolossaler Kopf des August, ungefähr sechs Palmen hoch, von dem Prinzen della Pace dem Papste geschenkt.

17. Bekleidete und gegürtete Herme mit einem modernen Kopfe. Die Brust dieser ohne Zweifel weiblichen Herme ist nicht angedeutet.

18. Herme mit einem bärtigen Kopfe, der aufgesetzt ist, ihr aber zu gehören scheint; der Schaft ohne Andeutung des Gliedes.

19. Sturz eines Sylvans mit Fruchtschurz und Palmenzweig.

20. Reiter, der den Speer gegen einen Eber wirft. Ebendaselbst Fragment eines römischen Zuges.

23. Tempelbrunnen, in mittelmäſsiger Nachahmung des hieratischen Styls, mit der Vorstellung eines Apollo Citharödus, eines bärtigen Bacchus und drei weiblichen Figuren, die man entweder für drei Horen oder wahrscheinlicher für zwei dieser Göttinnen neh-

men kann, welche die rückkehrende Kora begleiten. Gerh. ant. Bildw. Taf. XIII.

24. Psyche, als Eckfigur eines Sarkophages mit Gewinden. *Darunter:* Relief-Fragment von bacchischen Genien mit einem Cantharus.

26. Sarkophag, worauf zwei Genien, die ein Portraitschild halten; unter jedem eine Fackel. *Darunter:* Zwei Flufsgötter; zwischen ihnen ein Kahn mit zwei Figuren, vermuthlich Pygmäen. An derselben Fronte rechts Apollo mit einem Greif, links Minerva mit einer Eule.

30. Cippus eines Serapis-Priesters, worauf dieser selbst mit der Patera in der einen, einer Palme in der anderen Hand, und neben ihm zwei Opferdiener gebildet sind.

31. Fragment einer Sonnenuhr.

32. Rest eines Sarkophagdeckels, mit einer Herculesmaske und einer verstümmelten Vorstellung der Hesperiden. Ebendaselbst zwei Löwen, die einen Elephanten bekämpfen.

33. Jagd mit zwei Figuren, die ein Netz tragen; Fragment eines runden Gefäfses.

Vor der Halle des Braccio nouvo, auf der einen Seite: 35. Nymphe mit dem jungen Bacchus; kolossale, sehr geflickte Statue. Neu sind die Arme und das Meiste von dem Kinde. Daneben ein antiker Cippus. — *Auf der andern Seite:* 36. Bacchus und eine Nymphe, eine sehr zusammengeflickte Gruppe. Vom Bacchus sind nur Kopf und Körper antik, und von der Nymphe der Oberleib, ein Theil des rechten Armes und die Beine. Die letzte steht auf einer höheren und eingesetzten Basis, und gehörte nicht zu jener, sondern zu einer andern Figur, von der an ihrer Seite noch einige Ansätze erscheinen. M. Chiar. tav. 29.

In der weiteren Folge: 37. Zwei Figuren, die eine gegebückt, vielleicht von einer Vorstellung der heiligen drei Könige.

38. Verstümmelter Sarkophag, mit Reliefs einiger Thaten des Hercules, in Arkaden von Säulen getragen; oben zwischen den Bogen zwei Herculeshermen und, innerhalb Acanthusblättern, ein blasender Triton. *Darunter:* Fragment von liegenden Genien der Jahreszeiten, und ein anderes Fragment eines Flügelknaben, der mit einem Stabe eine Scheibe fortzuschieben scheint. Vor ihm erblickt man die Meta eines Circus, und hinter ihm ein Portal mit Zinnen.

39. Fragment mit Nischen, vielleicht zu 37 gehörig.

41. Figur der Fortuna, ohne Kopf und Hände, mit einem Stück Füllhorn auf der rechten Schulter.

44. Relief eines Amor, der auf einem Delphine sitzt, und Fragment eines Bassorilievo mit der Anbetung der drei Könige.

45. Verstümmelte Bacchusfigur, an mehreren Stellen mit rother Farbe bestrichen, die alt scheint.

46. Flufsgott mit dem Stengel einer Wasserpflanze, in Bassorilievo.

48. Sturz einer sitzenden Fortuna mit dem Reste eines Füllhornes.

49. Männlicher Sturz, vielleicht eines Satyrs, mit Früchten im Fell, dessen Zipfel er hält.

50. Sarkophag: An der Fronte zwei Medusenköpfe über Gewinden von Genien gehalten. An den Seiten zwei Genien mit umgestürzter Fackel; der zur Linken zwischen einem Platanus und einer Palme stehend, der zur Rechten vor einem Platanus, unter dem eine Schlange hervorkriecht. Hinter demselben steht ein hoher Weinstock, von dem ein kleiner Flügelknabe eine Traube gepflückt hat. Am Boden ein mit Trauben gefüllter Korb. Darunter Relief mit der sitzenden Figur eines leyerspielenden Apollo; bei ihm ein Greif. — Ebendaselbst Figur der Pietas, Fragment von einem christlichen Sarkophage; ein Genius des Winters, mit Fell, Pinienzweig und Füllhorn; und Fragment einer Vorstellung der drei Könige.

51. Sturz eines Sylvan, mit Früchten im Fell und einem krummen Gartenmesser in der Hand.

56. Schlechter Sarkophag mit männlichem Brustbilde in einer Muschel, von zwei Genien gehalten; unten zwei Amoren, welche Hähne nach Früchten locken; bei jedem eine Fackel. An beiden Enden der Fronte zwei Genien des Schlafes, mit Mohnköpfen in den Händen, und Rest einer umgestürzten Fackel. — *Darauf:* Figur einer schlafenden Nymphe mit einem Wassergefäfse. — *Darunter:* Rest eines geriefelten Sarkophages, der, unter einem männlichen Brustbilde, die Werkstatt eines Waffenschmiedes zeigt.

58. 60. Jünglingsfigur und Genius aus einer Blume hervorgehend; beide Reste von einem Tischgestelle. — *Unter* 60: Sitzende Frau mit einem Kinde auf dem Arme, und zwei andere weibliche Figuren: im Hintergrunde ein Tempel; Fragment von einem Bassorilievo.

59. Cippus mit sehr verstümmelten Figuren eines bacchischen Zuges.

61. Schlafender Todtengenius neben einem Pinienbaume; bei seiner umgestürzten Fackel ein Kaninchen, welches Trauben frifst.

62. Geriefelter Sarkophag. In der Mitte: sitzende Figur eines verstorbenen Jünglings; an den Seiten: Genien der Jahreszeiten, von denen der eine eine deutliche Fackel erhebt, dagegen die entsprechende Hand des andern ein Pedum zu halten scheint. Beide

sind wie mit Lorbeer bekränzt. Sie halten Geflügel und haben einen gefüllten Korb neben sich. — *Darunter:* Relief mit einer Wechslerbude.

63. Verstümmelte Figur eines Todtengenius, mit einem Todtenkranze um den Hals.

64. Verstümmelter Löwe, auf den Hintertatzen ruhend.

65. Männlicher Sturz. — *Darunter:* Bacchantin mit Aehren bekränzt, und eine andere weibliche Figur, neben der die Klaue eines Panthers sichtbar ist; Bassorilievo.

66. Verstümmelter Cerberus, mit einer Schlange umwunden. *Darunter:* Fragment eines Reliefs von bacchischen Genien: vor einer sitzenden Figur ein kleiner Knabe.

69. Sturz einer Diana.

71. Weiblicher Sturz.

72. Obertheil von zwei weiblichen Figuren; die eine in der Stellung der Polymnia, vermuthlich Fragment von einem Musensarkophage.

73. Verstümmelte männliche Togafigur.

74. 75. Zwei Stürze von weiblichen Gewandfiguren.

76. Halbbekleidete männliche Bildnifsstatue; verstümmelt.

Unter den hier aufgestellten Capitälen sind Nr. 14, 53, 59, von vermischter Ordnung mit Delphinen zu bemerken.

Neben dem Eingange zu dem Corridor des Museo Chiaramonti führt eine Treppe in einen andern Garten hinab, der unter dem Belvedere nach der Stadtseite liegt. Man sieht daselbst in einem Wasserbecken ein Schiff von Bronze, aus dessen Masten und Kanonen man das Wasser aus mehr als 500 Strahlen herausspritzen läfst. Clemens XI liefs es verfertigen.

Im Durchgang von der Bibliothek zum Museum stehen folgende Statuen:

1. Männliche Figur, vielleicht ein Bacchus, auf das Idol einer Dea Libera gestützt. Neu der rechte Arm und die linke Hand mit dem Salbgefäfse. Gerh. Ven. Pros. tav. 5, 13.

2. Junger Barbar mit übereinander geschlagenen Händen.

3. 4. 5. Athleten; der eine mit einem Palmenstamme, die zwei andern mit unkenntlichen Baumstämmen.

6. Unbekleidete Bildnifsstatue, wobei ein Harnisch; der Kopf ist aufgesetzt.

7. Meleager, mit Hund und Eberkopf. Neu die Arme, so wie der Kopf des Hundes.

8. Stehender Jupiter: die Arme neu.

9. 10. Männliche Togafiguren.

V.

Tor de' Venti mit den ägyptischen Denkmälern.

Vom Corridor des Museo Chiaramonti führt eine Treppe zum Museo Pio-Clementino hinauf. Am Gewölbe derselben sind Malereien, angeblich von Daniel von Volterra, aber durchaus von neueren Händen übermalt. Wenn man hinaufkommt, trifft man zur Linken den Eingang zu dem unteren Stockwerke des sogenannten Tor de' Venti; eines Gebäudes, das bereits unter Nicolaus V angefangen und dann unter Julius II, Pius IV u. Clemens XI erneuert und verändert ward. Mehrere Päpste haben in demselben gewohnt. Pius IV liefs daselbst eine beträchtliche Anzahl Statuen aufstellen, die einige Zeit darauf, unter Pius V, in das Capitol gebracht wurden. Das untere Stockwerk begreift jetzt einen Theil des Museo Chiaramonti.

In den fünf ersten Zimmern sieht man eine grofse Anzahl Büsten, die sich ehemals in den Magazinen des vaticanischen Museums befanden. Die meisten sind sehr schlecht, stark ergänzt und geflickt, und in der That einer so ausgezeichneten Sammlung unwürdig. Eine vollständige Anzeige davon wäre überflüssig, und wir führen daher nur diejenigen an, die unsers Dafürhaltens bemerkt zu werden verdienen.

I. *Zimmer:* Doppelherme einer sogenannten Sappho. — Kopf einer Bacchantin mit einer Stirnbinde. — Kopf einer schlummernden Bacchantin mit untergelegtem Arme. — Jugendlicher Bacchuskopf, mit der Corona tortilis und Epheubekränzung. — Einige Köpfe des bärtigen Bacchus.

II. *Zimmer:* 744. Kopf eines Amor. — 745. Männliche Büste mit einem Helme; zeigt einige Aehnlichkeit mit dem Kopfe der angeblichen Statue des Phocion, im Museo Pio Clementino. — 749. Kopf eines Amor. — 751. Kopf einer Pallas. — 752. Ein Mohrenkopf; vielleicht ein africanischer Badeknecht. — 754. Männlicher Kopf; dem Kaiser Probus ähnlich. — Anderer männlicher Kopf; dem Drusus, Sohn des Tiberius, unähnlich. — 759. Idealer Kopf, wie sie gewöhnlich für Dioscuren gegeben werden. — 766. Kopf eines Athleten. — 768. Jünglingskopf; dem August im jugendlichen Alter entfernt ähnlich. — 769. Frauenkopf; ähnlich der älteren Faustina. — 770. Kleiner Kopf des Sylvan oder Hercules, mit Pinienlaub bekränzt. — 772. Kopf von einem Sohne der Niobe. — 775. Kopf eines Satyrs. — 778. Frauenkopf; der jüngeren Fau-

stina nicht ähnlich. — 781. Kopf eines jungen Hercules mit Epheu bekränzt. — 782. Weiblicher Kopf; der Antonia nicht ähnlich. — 784. Männlicher Kopf; ähnlich dem Quintus Erennius, Sohn des Decius. — 788. Büste der Manilia, Frau des Ellades. — 789. Büste des Lucius Manilius Primus. — 790. Büste einer Frau, ebenfalls aus dem Geschlechte der Manilier. — 791. Büste des Manilius Faustus, auf seine Veranstaltung verfertigt, wie die Inschrift auf derselben zeigt. Die vier zuletzt erwähnten Büsten wurden im Grabmal der Manilier an der Via Appia gefunden und bekannt gemacht von Guattani, Mem. encicl. rom. Tom. IV p. 34. — 793. Jünglingskopf, für einen Athleten gegeben.

III. *Zimmer:* 798. Dioscurenkopf, wie oben. — 797. Kopf Trajans, von Paonazzetto. — 804. Männliche Büste, ähnlich den Köpfen des Scipio Africanus; gefunden bei dem Hafen Trajans. — 807. Kleine Büste einer Minerva, stark überarbeitet, mit einer Maske statt des Helmes, wie sie auch auf den Köpfen der Melpomene vorkommt und zur Annahme einer Minerva Musica berechtigen könnte. — 810. Knabenkopf. — 812. Kopf eines Satyrs mit Epheu bekränzt. — 813. Kopf eines jungen Faun. — 814. Frauenkopf; nicht ähnlich der Domitia Longina; mit Resten metallener Nieten, vermuthlich zur Befestigung ehemaligen Hauptschmuckes. — 817. Sogenannter Dioscurenkopf, wie oben. — 820. Kleiner Kopf Hadrians, auf einer ihm nicht gehörenden Brust. — 821. Venuskopf, dessen Augen eingesetzt waren.

IV. *Zimmer:* 823. Kopf einer Bacchantin. — 825. Kopf einer Juno. — 826. 828. 836. Drei kleine Hermen des bärtigen Bacchus. — 827. Weiblicher Kopf, vielleicht eine Niobide. — 830. Kleine Büste der Pallas. — 833. Kopf eines Satyrs. — 834. Herme des Bacchus. — 835. Kleiner Kopf eines Satyrweibes. — 839. Kopf eines Satyrs. — 840. Weiblicher Kopf, der Julia Soemia einigermafsen ähnlich. — 841. Kopf eines lachenden Satyrs. — 843. 848. Zwei andere Satyrköpfe. — 844. Jupiterskopf von griechischem Marmor. — 845. Frauenkopf mit falschem Haaraufsatze; der jüngeren Faustina nicht entsprechend. — 847. Büste, der jüngeren Agrippina ähnlich. — 849. Kopf des Paris. — 850. Weiblicher Kopf, für die Julia Mesa gegeben; der Aquilia Severa vielleicht ähnlicher. — 851. Frauenkopf, der älteren Faustina nicht unähnlich. — 853. Kopf eines Satyrweibes, stark ergänzt. — 854. Weiblicher Kopf mit Lorbeeren bekränzt, mit einiger Aehnlichkeit der Livia.

Noch sieht man in demselben Zimmer ein schönes Relief-Fragment eines Reiters; ehemals im Besitze des Cavalliere Camuccini.

V. *Zimmer:* 855. Maske des Jupiter. — 857. Kopf des Sylvan mit Aehren bekränzt. — 858. Weiblicher Kopf mit Stirnkrone; angeb-

angeblich eine Venus. — 861. Weiblicher Kopf, im Haarputz der Julia Pia nicht unähnlich. — 862. 867. 868. Drei kleine bärtige Bacchushermen. — 863. Kleine Herme des Ammon. — 869. Frauenkopf mit einem den Bildnissen der Julia Pia ähnlichen Haarputze. — 870. Kopf der Venus. — 871. Idealer Kopf mit einem starken Lorbeerkranze, vielleicht ein Apollo. — 873. Jünglingskopf, für einen Athleten gegeben. — 874. Kopf des Jupiter. — 875. Kopf des Ammon. — 876. Kopf, durch eine Mauerkrone zur Cybele gemacht. — 877. Kopf des Mercur. — 878. Kopf eines Satyrweibes mit Löchern in der Stirnbinde. — 881. Mit Aehren bekränzter weiblicher Kopf, angeblich Ceres. — 884. Kopf des Jupiter. — 885. Männlicher Kopf mit der Corona tortilis bekränkt, den man den Bildnissen des Mithridat, Königs von Pontus, ähnlich findet. — 888. Männlicher Kopf, wenig ähnlich Philippus dem jüngeren. — 889. Einer der angeblichen Ptolemäusköpfe, dessen Augen eingesetzt waren; mit der Corona tortilis, und einem Loch im Scheitel. — 893. Mittelmäfsiger weiblicher Kopf, vielleicht eine Venus. — 894. Kopf des Annius Verus. — 895. Jugendlicher männlicher Kopf, für den Antinous gegeben, trotz phrygischer Mütze und des fast ganz modernen Gesichts. — 897. Männlicher Kopf, dem Gordianus Africanus ähnlich.

Im folgenden G a n g e von halbzirklichter Form werden die Denkmäler aufbewahrt, die von einem Römer, Andrea Guidi, bei seinen Ausgrabungen in Ober- und Niederägypten entdeckt, und im Jahre 1819 von Pius VII gekauft worden sind. Alle sind aus der altägyptischen Zeit.

Die zehn hier aufgestellten Statuen in Lebensgröfse von schwarzem Granit, und die zwei Cercopitheken von Sandstein, wurden zu Karnak in Oberägypten, wo das alte Theben stand, 25 Tagereisen von Cairo, in den Trümmern eines Tempels gefunden, den sie ohne Zweifel schmückten. Jene Bildsäulen sind weibliche Figuren mit Löwenköpfen, vier stehend und sechs sitzend, in derselben Stellung mit unbedeutenden Veränderungen gebildet; am wahrscheinlichsten werden sie für Vorstellungen der N e i t h gehalten. Ihr Haupt schmückt die gewöhnliche ägyptische Haube, die von Krepp scheint, und in zwei Zipfeln über die Achsel herunterhängt; an den Hinterköpfen erhebt sich die Sonnenscheibe. Die stehenden schmückten, wie aus dem Fundorte geschlossen wird, den halbzirklichten vorderen Theil des gedachten Tempels. Sie sind ganz nackt mit dem Nilschlüssel in der rech-

ten und einem Stabe in der linken Hand vorgestellt. Die sitzenden haben beide Hände, von denen die rechte den Nilschlüssel hält, auf die Schenkel gelegt, und sind mit einem dünnen Gewande bekleidet, welches, wie auch bei anderen ägyptischen Statuen, nur durch eine Verzierung zwischen den Brüsten, einen gestickten Gürtel unter derselben, und durch einen breiten ebenfalls mit Stickereien verzierten Saum über den Knöcheln der Füfse und Hände angedeutet ist. Diesen Saum zeigen die mit den Nummern 903 und 904 bezeichneten Statuen, deren Hände und Füfse noch antik sind. An der Statue Nr. 910 ist an den Brüsten eine an ägyptischen Bildsäulen nicht ungewöhnliche Figur in Form eines Rades zu bemerken, durch welche, nach Winckelmanns wahrscheinlicher Vermuthung, die Falten der Brustbekleidung angedeutet sind. Die Restaurationen dieser Statuen sind nur von Gyps und mit Granitfarbe angestrichen. Die Sonnenscheibe ist fast an allen nach antiken Spuren ergänzt; an den meisten der sitzenden Figuren sind die Vorderarme neu, und an einigen auch die Füfse. Die beiden Cercopitheken haben eine Art von mit Federn bedecktem Mantel.

Zwei von den sitzenden Statuen tragen an den Seiten des Thrones eine wahrscheinlich den Errichter bezeichnende Inschrift, in der sich die Königsringe (Vor- und Zuname) des Amenophis (bei Champollion Amen. II, nach den neueren Bestimmungen des Majors Felix, Amen. III) finden, den man für den mythischen Memnon der Griechen erklärt hat. Auf der anderen sitzenden Statue war wohl dieselbe Inschrift, doch ist sie bei einigen ganz verwischt, bei anderen wenigstens unleserlich. *)

Ueber dem mit 904 bezeichneten Cercopitheken ist eine Tafel, auf der Figuren und Hieroglyphen in blofsen Umrissen eingegraben sind. Auf der oberen Hälfte vor einem Gott mit hoher Mütze (oder vielleicht dem Federkopfputze des Ammon, dessen hieroglyphische Legende nach Champollions Lesung neben ihm steht) und dem gewöhnlichen Scepter der ägyptischen Götter, stehen zwei männliche Figuren, von denen die zweite den oberen Theil des Pschent, die erstere vielleicht den unteren Theil desselben auf dem Haupte trägt; letztere bringt dem Gotte eine Kugel (eine Frucht?) dar. Neben ihnen zwei Königsringe, von denen der erste bei Major Felix als

*) In der Sammlung des Turiner Museums sind mehrere ganz ähnliche Statuen mit der Legende desselben Königs (Champ. lettre I au Duc de Blacas, p. 44 sqq.); vielleicht bildeten alle diese zusammen den Zugang zu einem von Amenophis erbauten Tempel.

Vorname des Ammonneith Thota IV angegeben wird, des letzten in der Dynastie der Osortasen (XVII des Manetho) und Vorfahren des Amos oder Amosis, der die Hyksos zuerst vertrieb, und die Dynastie der Thotmosis (XVIII des Manetho) gründete; der zweite Königsring ist nach demselben der Vorname des Thotmosis III, des fünften Königs dieser Dynastie. Hinter ihnen steht eine löwenköpfige Göttin, in der einen Hand Bogen und Pfeile, in der andern den Nilschlüssel (nach Champ. das Zeichen des ewigen Lebens) haltend; die neben ihr stehenden Hieroglyphen tragen kein sicheres Kennzeichen eines Götternamens. — In den Hieroglyphen des unteren Theiles der Tafel kommt noch ein Königsring vor, dessen sehr undeutliche Zeichen den eigentlichen Namen jenes Ammonneith Thota, dessen Vornamen wir oben fanden, zu enthalten scheinen.

In einer mit Glasthüren verschlossenen Nische in der Mitte der Wand dieses Ganges steht eine Mumie, die bei dem Gebirge von Quournah, unweit der Grabmäler der alten ägyptischen Könige, gefunden ward. Der Deckel ist vom Sarge abgenommen und daneben aufgestellt. Bei der unvorsichtigen Eröffnung dieser Mumie zu Livorno ist der Kopf derselben entstellt worden, und dabei auch der Blumenkranz, der ihn schmückte, verloren gegangen. Der Sarg zeigt nur sehr geringe Beschädigungen, und gehört unter die schönsten der bis jetzt entdeckten. Er ist aus wildem Feigenholz (Sycomoro) verfertigt, und an der ganzen äufseren und inneren Seite mit ungemein fleifsig ausgeführten Malereien geschmückt, welche menschliche Figuren, Hieroglyphen und andere Zierrathen vorstellen. Das auf dem Deckel abgebildete Gesicht des Verstorbenen und die kreuzweis liegenden Hände sind orangengelb angestrichen. Der Bart ist in der gewöhnlichen conventionellen Form der ägyptischen Werke angedeutet. Die Frische und Schönheit der Farben, die vor kurzem erst aufgetragen scheinen, ist nach einer Dauer von mehreren tausend Jahren zu bewundern.

An den oberen Wänden sieht man: Eine längliche oben gerundete Tafel von Sandstein, mit Hieroglyphen oben und unten, und menschlichen Figuren in der Mitte. — Ein Fragment, vermuthlich von einem Gebäude, worauf Gefäfse und Hieroglyphen gebildet sind, aus einer Art von gelbröthlichem Steine, der vor Entdeckung dieses Denkmals unbekannt gewesen sein soll. — Eine kleine oben gerundete Tafel mit eingegrabenen ägyptischen Figuren; gefunden in den Ruinen des oben gedachten Tempels. — Eine

Tafel von Sandstein mit einer kufischen Grabschrift des Chalaf, Sohn des Hossein, eines der zwölf Imanen, welcher den 14 October des Jahres 1062 der christlichen Zeitrechnung starb; gefunden zu Suan, bei der ersten Cataracte des Nils. — Mehrere andere kufische Inschriften.

In dem ersten Schranke vom Eingange links, im obersten Fache: Fünf bemalte Idole von wildem Feigenholze, in denen eben so viele unzeitige Menschengeburten verschlossen waren. Zwei derselben in Mumiengestalt sind mit Hieroglyphen bezeichnet. — *Im zweiten Fache:* Fünf Canopen von Kalkstein mit verschiedenen Thierköpfen auf den Deckeln. — *Im dritten Fache:* Ein Canopus mit einem Sperberkopfe; — ein kleines rundes Gefäfs von gebrannter Erde, das, wie noch Reste zeigen, bemalt gewesen; — ein rothes Gefäfs mit gemalten Zierrathen; — sechs Gemälde auf Holz, mit ägyptischen Götterbildern und Hieroglyphen; Fragmente vom Sarge einer Mumie; bei Quournah gefunden; — und drei Stücke Leinwand, mit menschlichen Figuren und anderen Zierrathen bemalt; ebenfalls von einer Mumie. — *Im vierten Fache:* Vier Gefäfse von gebrannter Erde. Im gr[illegible]ten derselben fand man 60 der Idole von Sycomorenholz, die in der weiteren Folge vorkommen werden, und in zwei anderen zwei einbalsamirte Ibis. Auch sieht man hier ein mit Malereien verziertes Kästchen, in welchem kleine Cylinder von Schmelz aufbewahrt werden, die bei Quournah gefunden worden sind. — *Im fünften und untersten Fache:* Ein noch wohl erhaltenes Crocodil von schwarzem Basalt, ebenfalls bei Quournah gefunden. — Zwei Fragmente von Kalkstein, von den Wänden eines Begräbnifszimmers der ägyptischen Könige. Auf dem einen sind ägyptische Götterbilder und auf dem anderen einige Vögel sehr sauber in erhobener Arbeit gebildet. — Zwei andere Fragmente, die ebenfalls von Kalkstein scheinen, mit eingegrabenen Hieroglyphen und menschlichen Figuren.

Im zweiten Schranke: Ein kleines einbalsamirtes Crocodil. — Drei einbalsamirte Ibis-Köpfe. — Zwei unzeitige Menschengeburten, ebenfalls einbalsamirt. — Einige Sandalen von Papyrus. — Vier mit Menschenköpfen geschmückte Gefäfsdeckel von Sandstein; an dreien sind die Gesichter gelb und an dem vierten roth angestrichen. — Ein kleiner Kopf von schwarzem Granit; Rest von einer Statue. — Zwei colorirte Masken von Sandstein, ungefähr in $^{3}/_{4}$ Lebensgröfse. — Zwei kleine Gefäfse, vermuthlich zur Aufbewahrung von Salben und Specereien, und einige Lampen von gebrannter Erde. In einem kleinen Glaskästchen bewahrt man Korn und einige Stückchen Brod, welche in einem der Grabmäler der Könige gefunden sind.

Im dritten Schranke: Eine beträchtliche Anzahl kleiner

Idole von Sycomorenholz; einige mit bunten Farben bemalte Sperber; zwei Cercopitheken und viele Figuren in Mumiengestalt.

Im vierten Schranke: Bronzene Idole, worunter Apis, mehrere Figuren des Harpokrates und Gruppen der Isis mit dem Horus. — Einige Zierrathen, vermuthlich zum Leibschmuck, ebenfalls von Bronze. — Zehn ägyptische Siegel von gebrannter Erde. — Idole von Sycomorenholz in Mumiengestalt; die meisten mit bunten Farben gemalt; — Schmelz-Cylinder in einem kleinen Kästchen.

Im fünften Schranke: Kleine Idole und Scarabäen von Schmelz; ungemein fleifsig und zierlich gearbeitet; einige von blauer, andere von grüner, auch einige von brauner Farbe. Unter den Scarabäen ist einer von Jaspis von besonderer Gröfse, mit Hieroglyphen auf der Unterseite, zu bemerken. Unter den übrigen Idolen befinden sich drei kleine Cercopitheken. Ueberdiefs eine Anzahl kleiner Figuren in Mumiengestalt, ebenfalls von Schmelz, aber von gröberem Material, und von weit minder schöner Arbeit als jene. Ein gröfserer Cercopithecus von Sandstein, und ein Fragment einer menschlichen Figur von Basalt.

Im sechsten Schranke: Idole von Sycomorenholz, worunter eine Sphinx, die Reste von Vergoldung zeigen; mehrere andere von blauem oder grünem Schmelz, und einer von Kalkstein.

Im siebenten Schranke: Idole in Mumiengestalt von Sandstein. – Zwei einbalsamirte Thierköpfe. — Einbalsamirte Sandalen, die, wie man glaubt, Priestern gehörten; und ein grünes rundes Gefäfs von gebrannter Erde.

Im achten Schranke: Sargdeckel einer Mumie von Sandstein, der in mehrere Stücke zerbrochen gefunden, aber wieder zusammengesetzt worden. Er ist ebenfalls mit Malereien verziert, die aber sowohl in Schönheit der Farben, als in der Zierlichkeit der Arbeit denen auf dem Sarge der oben gedachten Mumie weit nachstehen.

In den drei folgenden Zimmern bewahrt man die Gypsabgüsse von den Bildwerken des Parthenon, die Pius VII vor einigen Jahren von dem Könige Georg IV zum Geschenk erhielt. Die Originale, die Lord Elgin nach England brachte, sind jetzt im brittischen Museum.

VI.
Museo Pio-Clementino.

Diese Antikensammlung, die erste in der Welt, erhielt ihren Ursprung unter Julius II, der im Belvedere einige Antiken aufstellte, zu welchen Leo X, Clemens VII und Paul III andere hinzufügten. Es befanden sich darunter einige der

bedeutendsten Denkmäler antiker Kunst, wie der berühmte Torso, Laokoon, Apollo, die sogenannte Cleopatra und die beiden schönen Bildsäulen des Nils und des Tiber. Gegen das Ende des verflossenen Jahrhunderts beschlofs Clemens XIV die Anlegung einer gröfseren Sammlung und die Errichtung eines neuen Locals für dieselbe, ein Entwurf, der wegen der kurzen Regierung dieses Papstes erst unter seinem Nachfolger Pius VI zur völligen Ausführung kam, dem dieses Museum das Meiste von seinem Glanze verdankt. Von diesen beiden Päpsten führt es den Namen Museo Pio-Clementino. Es wurde grofsentheils durch den Ankauf von Kunstwerken aus den römischen Palästen und Villen gebildet, und durch die besonders von Pius VI veranstalteten Ausgrabungen bereichert. Rom verdankt der Anlegung dieser Sammlung unstreitig die Erhaltung vieler herrlichen Denkmäler des Alterthums, welche sonst die römischen Grofsen, welche den edlen Stolz ihrer Vorfahren auf den Besitz bedeutender Kunstwerke fast gänzlich verloren zu haben scheinen, ohne Zweifel an das Ausland verhandelt haben würden.

Nach dem Vertrage zu Tolentino, im Jahre 1797, zwischen Pius VI und der damaligen französischen Republik, wurden die vorzüglichsten Stücke nach Paris gebracht, von wo aber die meisten im Jahre 1816 zurückgekommen sind. Unter den zurückgebliebenen befinden sich die oben erwähnte Bildsäule des Tiber, eine schöne kolossale Statue der Melpomene, die ehemals im Hofe des Palastes der Cancelleria stand, und mehrere andere bedeutende Denkmäler.

Das weitläuftige Local zeichnet sich unter den Werken der Baukunst des vorigen Jahrhunderts vortheilhaft aus, und wenn gleich die Architektur nicht im strengsten Sinne schön genannt werden kann, so macht sie doch durch ihre Pracht und die Anlage des Ganzen einen grofsartigen Eindruck.

Nach den bereits erwähnten Stufen am Ende des Corridors des Museo Chiaramonti tritt man in eine Art von Vorhalle, die durch zwei Bogen in drei Abtheilungen geschieden wird. Die Wände sind mit Malereien von Johann von Udine verziert, die aber Unterberger übermalt, und durch neue von seiner Hand vermehrt hat.

1. *Eingang.*

Erste Abtheilung.

1. *In der Mitte:* **Il Torso di Belvedere**, berühmtes Fragment einer Bildsäule des sitzenden Hercules. Die Löwenhaut bezeichnet diesen Helden, der hier als der vergötterte vorgestellt ist, wie Winckelmann aus dem idealen, dem Charakter göttlicher Bildungen angemessenen Style dieser Figur sehr richtig erkannte; denn sie zeigt nur das dem Wesen der menschlichen Gestalt Nothwendige: alles Zufällige ist entfernt, und daher sind auch keine Adern sichtbar. Es fehlen Kopf und Arme, und die Beine bis an die Schenkel; auch das Meiste der Brust und die Hinterbacken sind herabgeschlagen, und doch gehört dieses Werk, der grofsen Verstümmelungen ungeachtet, unter die allerbedeutendsten Denkmäler der antiken Sculptur. Denn in keinem, mit Ausnahme der erst in unseren Zeiten allgemein bekannt gewordenen Bildwerke des Parthenon, möchte die grofse Aufgabe der Kunst vollkommen gelöst sein: den Gestalten, welche die Einbildungskraft über alle Erfahrung hinausgehend erzeugt, eine der Natur entsprechende Wirklichkeit zu ertheilen. In andern sonst vorzüglichen Werken, ja selbst in den vortrefflichen Figuren der sogenannten Kolosse des Monte Cavallo, gränzt der ideale Charakter, durch eine der Natur nicht angemessene Einförmigkeit der Züge und Muskeln, an das Willkürliche und Conventionelle. In diesem Körper dagegen scheint eine Vollkommenheit menschlicher Bildung zur höchsten Wirklichkeit gebracht, die in der Natur nur als möglich gedacht werden kann, wenn sie frei von widerstrebenden Einflüssen zu wirken vermöchte. Auf bewundernswürdige Weise wufste der Meister der Darstellung seiner Idee sinnliches Leben zu geben, durch die in dem Wesen der Natur gegründete Mannichfaltigkeit der Formen, und durch die Kunst, mit der er den Marmor zu bezwingen und ihm den Charakter des Fleisches zu ertheilen verstand. Die Muskeln sind stark und mächtig, wie es der Charakter des Halbgottes erfordert, und mit einer Fülle und Grofsheit, die weit die Erfahrung übertrifft, angedeutet, aber ohne die mindeste Härte, und durch die sanftesten Uebergänge in einander verschmolzen.

Die Eisen an den herabgeschlagenen Hinterbacken lassen, wie schon Mengs bemerkte, eine ehemalige Restauration dieser Figur vermuthen. Wie ihre ursprüngliche Stellung gewesen, möchte sich bei ihrer grofsen Verstümmelung schwer ganz genau bestimmen lassen, und verschiedene Meinungen haben darüber geherrscht. Ein deutlicher Ansatz am linken Knie macht die ehemalige Verbindung mit einer andern Figur wahrscheinlich, die also seiner göttlichen Bildung gemäfs am wahrscheinlichsten Hebe war, die ihm den Nektar zur Weihe der Unsterblichkeit reicht. *) Auf dem Sitze steht der Name des Meisters: Apollonius des Nestors Sohn von Athen. **) Winckelmann setzte diesen Künstler, den kein alter Schriftsteller erwähnt, später als die Zeit Alexanders des Grofsen, weil man die Form des Omega in gedachter Inschrift erst auf Münzen der Könige von Syrien finde; ein Beweis, dessen Kraft neuere Gelehrte in Zweifel gezogen haben (s. Thiersch Epochen der bildenden Kunst. 3. S. 112 f.). Visconti's Meinung, dafs er erst zur Zeit des Pompejus lebte, und dieses Werk in Rom für das Theater desselben verfertigte, gründet sich nur auf den Ort, wo es entdeckt ward. Man fand es nämlich zur Zeit Julius II, im Campo di Fiore, wo unter dem Palaste Pio von jenem Theater noch Reste erscheinen. Dafs es zur Verzierung dieses Gebäudes diente, läfst sich also allerdings mit Wahrscheinlichkeit vermuthen; aber ungegründet scheint die daraus gezogene Folgerung, dafs es ausdrücklich für dasselbe bei dessen Erbauung verfer-

---

*) Visconti glaubte die Idee dieser Gruppe auf einer berühmten von Teucros verfertigten Gemme des florentinischen Museums zu finden, wo Hercules sitzend, aber weniger gebückt als in diesem Fragmente, vorgestellt ist, und bei ihm eine stehende weibliche Figur, welche Omphale oder Iole, oder auch Hebe sein könnte. Fea erkannte die Stellung dieses Hercules auf einem geschnittenen Steine in der Sammlung des Königs von Frankreich, wo derselbe Halbgott mit der Keule in der linken Hand, den rechten Arm auf den rechten Schenkel gelehnt erscheint. Beide Gemmen sind abgebildet bei Visconti Mus. Pio Clem. Tom II. Anh. tav. A. Nr. 2 u. 3. Dafs die Lage des rechten Armes wie auf der letztgedachten war, läfst eine unmerkliche Erhöhung auf dem rechten Schenkel, wo ein Ansatz gewesen sein kann, vermuthen. Nach Winckelmanns Meinung hatte die Figur die Stellung des ruhenden Hercules auf einer grofsen Schale von weifsem Marmor, und auf einem kleinen Bassorilievo von Stuck, beide in der Villa Albani, wo der Heros mit dem Haupte emporschauend und den rechten Arm auf dasselbe gelegt gebildet ist. Es scheint aber unmöglich, dafs der Arm diese Lage gehabt habe.

**) Winckelmann sagt, dafs der Sturz eines Hercules, oder eines Aesculap nach andern Nachrichten, der Inschrift auf demselben zufolge, von dem erwähnten Apollonius verfertigt, sich noch im 17ten Jahrhundert im Palaste Massimi befand. Nach dem Zeugnisse eines Manuscripts von Pirro Ligorio war dieses Fragment in den Ruinen der Bäder des Agrippa bei dem Pantheon gefunden worden.

tigt ward, da längst zuvor, durch wiederholte Plünderungen, eine so grofse Anzahl der herrlichsten Kunstwerke aus Griechenland nach Rom gebracht worden waren, wo sie zur Verzierung der öffentlichen Gebäude angewendet wurden. Visc. M. Pio-Clem. Tom II, tav. 10.

2. *Zur Rechten am Fenster:* Sarkophagdeckel mit der liegenden Figur einer Verstorbenen in Lebensgröfse, mit einem Apfel in der Hand: dabei zwei Amoren; ein mittelmäfsiges Werk.

3. Gegenüber zur Linken sind die ehrwürdigen Denkmäler aus dem 1780 in der Vigna Sassi an der Via Appia entdeckten Familiengrabe der Scipionen zu bemerken: bedeutend schon defswegen, weil sie unter die wenigen noch vorhandenen Monumente aus den Zeiten der Republik gehören. Das vorzüglichste derselben ist ein grofser Sarkophag von Peperin, das Grabmal des Lucius Cornelius Scipio Barbatus, Consul im Jahre Roms 456. Die Verzierungen sind sehr einfach, und meistens von dem dorischen und jonischen Säulengebälk genommen. Der Fries ist mit Triglyphen und in den Metopen mit Rosetten geschmückt; darüber ein Gesims der jonischen Ordnung mit Zahnschnitten, und am Deckel ein Rundstab, der an beiden Seiten mit Voluten endigt. Aehnlich diesem Monumente, und ebenfalls mit dorischen Triglyphen, erscheint ein hetrurischer Sarkophag bei Gori, Mus. Etrusc. Tom. I. tav. 78. Auf dem unsrigen steht die Büste eines mit Lorbeeren gekrönten Jünglings, ebenfalls von Peperin, und in jener Gruft gefunden. Einige halten sie für den Kopf von der Bildsäule des Ennius, die nach Livius das gedachte Grab verzierte; andere für einen der Scipionen, mit deren Bildnissen, wie Cicero sagt, dasselbe ebenfalls geschmückt war.

An der Wand sind die Inschriften eingemauert, welche von den übrigen in derselben Gruft entdeckten Sarkophagen abgesägt wurden. Piran. mon. d. Scip. c. illustr. d. E. Q. Visc.

Zweite Abtheilung.

In den Blenden, in der Folge vom Eingange rechts: 1. Untertheil einer bekleideten männlichen Bildsäule von guter Sculptur; in den Ruinen des alten Castrum novum, unweit Civita vecchia, am Meeresufer gefunden.

2. Männliche Gewandfigur, ohne Kopf, Beine und Hände; ehemals im Palaste Picchini.

3. Untertheil einer sitzenden weiblichen Gewandfigur, deren Stuhlfufs links durch einen oberwärts in Relief angebrachten Amor geschmückt, und rechts durch eine kleine weibliche Figur gebildet war, von der nur noch die Füfse vorhanden sind. *)

4. *Darunter:* Cippus mit einer nackten männlichen Figur, die sich eine Stirnbinde anlegt, auf den Namen eines Diadumenus anspielend, dem dieses Monument errichtet ward. Mit dem Namen Diadumenos waren bekannte, und im Allgemeinen vermuthlich ähnliche, Siegerstatuen des Phidias und Polyklet bezeichnet. An der einen Seite des gedachten Cippus ein Pinienbaum.

5. Beine und Schenkel bis an die Hüften von einer guten nackten männlichen Bildsäule, bei der man einen Stamm mit einem wohlerhaltenen Füllhorne bemerkt; gefunden zu Roma vecchia.

Oben an der Wand: 6. Ein gutes Bassorilievo, ehemals in dem bischöflichen Palaste zu Ostia, wo es gefunden ward. Auf einem Throne sitzend ist Pluto vorgestellt, dessen Stirn eine Binde schmückt; neben ihm sitzt Proserpina, und hält eine unterwärts ergänzte Fackel. Rechts von dem Götterpaare steht ein Flügelknabe, ebenfalls mit einer Fackel in der Hand, und links eine weibliche Figur mit verschleiertem Haupte, die ergänzte linke Hand auf eine Amphora gestützt, welche mit einem zusammengefalteten Tuche bedeckt scheint. Visconti erklärte diese Gruppe für Amor und Psyche am Throne des Pluto und der Proserpina, nach der Fabel des Apulejus. Diese Annahme ist besonders wegen der für Psyche gehaltenen Figur unwahrscheinlich, die, ohne irgend an sie zu erinnern, durch erwachsenes Ansehn und durch die mangelnden Schmetterlingsflügel jener Benennung widerspricht. Wahrscheinlicher würde man an eine Todesgöttin denken, etwa eine Libitina, die den als Genius des Verstorbenen gedachten Amor hier vor die unterirdischen Götter führte, wie auf einem früher erwähnten Relief (M. Chiar. Nr. 130) vor den Sonnengott: am richtigsten wohl an einen Schatten, dem das Gefäfs als Aschenkrug beigefügt ist, wie es auf einer antiken Paste zur Stütze des Genius selbst dient. Das Systrum in der Hand dieser Figur ist neu und erscheint nicht einmal auf Visconti's Stich. M. P. Clem. Tom. II, tav. I.

7. *In der Mitte* dieser Abtheilung: eine Schale von weifsem Marmor auf einem mit drei Seepferden verzierten Fufse.

---

*) Da die Verhältnisse dieser letztern zu klein sind, als dafs sie bis zur Höhe des Sitzes hnauf reichen könnte, wurde sie vielleicht durch einen Modius ergänzt. Hierdurch wird es nicht unwahrscheinlich, das verstümmelte Idol für eine jener Modiusfiguren zu halten, welche die Gewandbewegung mit den Spesfiguren gemein haben, und am wahrscheinlichsten für Bilder der Libera gehalten werden.

8. *Auf dem Altane vor dem Fenster:* eine antike Sonnenuhr, mit den Namen der Winde in griechischer und lateinischer Sprache; gefunden im Garten der Mönche del Monte Libano, am Fuſse des Esquilin gegen das Colosseum, im Jahre 1779.

Dritte Abtheilung.

1. Die bekannte Bildsäule des Meleager aus dem Palaste Picchini. Sie ist vortrefflich erhalten: nur die linke Hand fehlt, die einen Spieſs hält, von dem (nicht von zweien, wie Zoëga glaubte) man noch Spuren auf dem Postamente sieht; an der rechten, die auf dem Rücken liegt, sind einige Finger ergänzt. Dieser Figur zur Rechten ist ein Hund, und zur Linken ein Stamm, auf dem ein Schweinskopf liegt, der antik ist, und auſser Zweifel setzt, daſs sie einen Meleager vorstelle. Ehemals ward sie von Einigen für den Adonis gehalten. Sie ist gut ausgeführt, aber nicht so ausgezeichnet, daſs sie ihrem groſsen Rufe entspräche. Man fand sie im 16ten Jahrhundert in einer Vigna auf dem Janiculus, wie Aldrovandi schreibt, der als gleichzeitiger Schriftsteller mehr Glauben verdient, als Flamminio Vacca, nach dessen Bericht sie unweit von S. Eusebio, bei dem Castell der Wasserleitung, wo ehemals die sogenannten Trophäen des Marius standen, gefunden wäre. M. P. Clem. Tom. II, tav. 34.

An der Wand rechts: 2. Sarkophagdeckel von mittelmäſsiger Arbeit, einen bärtigen Mann im Kreise der neun Musen vorstellend. Er sitzt von vier dieser Göttinnen umgeben der ebenfalls sitzenden Erato und ihrer gleich zahlreichen Umgebung gegenüber. Inmitten beider Gruppen stehen Thalia und Euterpe, deren Schwert vom Ergänzer herrührt. Ihre vermittelnde Stellung zwischen den heitern und ernsten Musen ist eben so wohl ausgewählt, als die Vertheilung der übrigen wohl überdacht. Unter dem Stuhl der leyerspielenden Erato, welcher auf einer nackten und undeutlichen Herme, vielleicht der eines Amors, fuſst, von dem man den Rest eines Flügels, vielleicht unter dem Kissen des gedachten Sessels, zu bemerken glauben könnte, sieht man die Leyer der hinter Erato stehenden Terpsichore; die letztere ist durch das antike Plectrum in ihrer Linken und durch das neben ihr aufgestellte Preisgefäſs noch kenntlicher. Die folgende erhebt, nach der vermuthlich richtigen Ergänzung, mit der Linken den Zipfel ihres Gewandes, und könnte für Kalliope oder Clio gelten. Doch gibt die hohle Maske, welche hinter der folgenden Muse ausgestellt ist, welche letztere enger ins Gewand gehüllt die Leyer

des Erato faſst, ein Anzeichen mehr für Polymnia, die Muse der Pantomime. Masken sind auch hinter den folgenden Musen, Thalia und Euterpe, aufgestellt. Die beiden ersten sind, wie die in der rechten Hand der Thalia gehaltene, hohl; dagegen die zu Füſsen zwischen beiden aufgestellte mit tragischen Zügen und hohem Kopfputze versehen, was auch bei der dritten hochaufgestellten der Fall zu sein scheint. Der sitzende Verstorbene, der den Apollo andeuten mag, hat eine Rolle in seiner Hand, und andere Rollen unter seinem Stuhle. Die drei übrigen Musen, die ihn umgeben, scheinen ihm sein Verhängniſs zu verkündigen. Die vor ihm stehende, etwa Clio oder Kalliope, hält in der linken Hand etwas angedrückt, das nach seiner Gröſse und der Art seiner Haltung schwerlich Rollen bezeichnet, jedoch nach einem an der untern Ecke zur Linken bemerklichen Absatze wie eine Stütze, und nach seiner dicken rundlichen Form eben so wenig Täfelchen andeuten kann. Vielleicht ist es ein Kästchen mit Opfergeräth; obgleich auch dagegen der schiefe Abschnitt zur Linken und die rundliche Deckung spricht. Für die letztere Vermuthung sprechen ähnliche Vorstellungen der Kalliope, wie auf dem Sarkophage in S. Maria del priorato. Die rechte Hand dieser Figur ist nach dem Gefäſs gesenkt, welches ein daneben stehendes weibliches Idol, vermuthlich eine Todesgöttin, mit beiden Händen auf dem Kopfe hält. Die Ergänzung dieser kleinen Figur ist durch die ähnliche eines Giustinianischen und eines veronensischen (M. Veron. XCIII 11) Reliefs gesichert; Kopf, Gefäſs und Arme sind neu. Die noch übrigen Musen sind Urania mit einem von der rechten Schulter gestreiften Gewande, in der erhobenen Linken eine zum Theil alte Kugel; das zu ihrer Rechten stehende Horoskop kann auch auf die vorhergehende bezogen werden. Endlich schlieſst mit erhobener hohler Maske, hinter dem Sitzenden stehend, und durch die Kothurne unzweifelhaft, die tragische Muse Melpomene, über deren langem breitgegürtetem Gewande der Gurt einer hinten herabfallenden Palla zu bemerken ist. Das Attribut in ihrer gesenkten Linken konnte eine Keule sein, obwohl gegenwärtig keine Spuren davon übrig geblieben sind. Uebrigens sind sämmtliche Musen mit den Federn der Sirenen geschmückt, wie auf den meisten ähnlichen Reliefs. Die Köpfe und Hände sind fast alle ergänzt.

Gegenüber links: 3. Bassorilievo aus den Zeiten des tiefen Verfalls der Kunst; Fronte von einem sehr groſsen Sarkophage, der in der Vigna Moiraga vor der Porta Latina gefunden ward. Den Gegenstand erkannte Visconti für Aeneas und Dido in Carthago, und erklärte dieser Annahme zufolge die zahlreichen Figuren dieses Werkes, wenigstens auf sehr sinnreiche Weise. (S. d. Beilage.)

Darunter: 4. Fragment, welches an der Fronte ungefähr die

Hälfte einer Biremis mit dem einen Ende derselben zeigt; ehemals zu Palestrina in der Villa Barberini. An der Querseite rechts die verstümmelte Figur eines Kriegers zu Pferde mit drei Lanzen. Nach Winckelmanns Meinung ist dieses Monument entweder ein Grabdenkmal, in welchem Falle in jenem Reiter vermuthlich der Verstorbene vorgestellt sein würde, oder, wie wir für wahrscheinlicher halten, das Votivdenkmal eines Kriegers, das derselbe, nach einem glücklich überstandenen Seetreffen, der Fortuna in ihrem berühmten Tempel zu Präneste weihte, in dessen Trümmern dieser Marmor im 17ten Jahrhunderte gefunden ward. (S. d. Beilage.) *)

5. Kleiner Sarkophag, worauf Gewinde von Genien gehalten, und darüber zwei Genien, welche Delphine umfassen. Auf dem Deckel sind zwei andere gebildet, welche ein Bett halten, auf dem ein Knabe liegt.

6. Sturz einer männlichen Bildsäule in Lebensgröfse. Sie hat über dem dünnen Unterkleide ein Netz mit einem Gürtel unter der Brust gebunden, und darüber die um den Hals geknüpfte Chlamys. Ein ähnliches Netzgewand findet sich oft über Dreifufsdeckeln des Apollo, desgleichen als Bekleidung der komischen Muse, wie auf dem Fragment eines Musenreliefs vor Canova's Werkstätte. Es bleibt daher zweifelhaft, ob dieser Sturz einem Apollo, oder einem komischen Schauspieler angehört. Auch an die Netzbekleidung der Eingeweihten hat man gedacht.

7. Kopf und obere Hälfte von der Bildsäule eines bärtigen Bacchus. M. P. Clem. Tom. III tav. 40.

8. Sitzende Muse mit einer Leyer, ohne Kopf und Hände.

9 bis 13. Stürze von nackten männlichen Statuen.

14. Körper einer weiblichen Figur.

15 bis 18. Vier Cippen mit Inschriften. — *An den beiden einander gegenüber stehenden Bogen:* 19. 20. Zwei kolossale Masken.

Die Thür an der hinteren Wand führte sonst zu einer schönen und berühmten Wendeltreppe, die unter Julius II nach Angabe des Bramante erbaut ward. Jetzt ist der Zugang zu ihr versperrt, und man kann nur durch einen Umweg, vermittelst einer Thür von dem Eingange der Vorhalle des Museums dahin gelangen. Diese Treppe wird von Granitsäulen getragen, die zu unterst von dorischer, dann von jonischer, und oben von korinthischer Ordnung sind. Sie ist von Backsteinen ohne Stufen errichtet, und läuft so sanft in der Runde empor, dafs Lastthiere hinaufgehen könnten.

*) Ueber den jetzt hier aufgestellten Kopf des Trajan siehe M. Chiar. 23ste Abth. Nr. 578.

Nach Vasari hat der Künstler die Idee von einer ähnlichen Treppe des Glockenthurmes der Kirche S. Nicola zu Pisa genommen, der nach der Angabe des Nicola Pisano gebaut wurde.

2. *Cortile di Belvedere.*

Der Hof wurde unter Julius II nach Angabe des Bramante erbaut. Er führte ehemals den Namen Cortile delle Statue, weil in den Nischen desselben die Sammlung von antiken Statuen aufgestellt war, die von dem gedachten Papste im Belvedere angelegt wurde. Clemens XIV liefs ihn mit einer von 16 Granitsäulen getragenen Halle, nach Angabe des Michelagnolo Simonetti, umgeben, in welcher im Jahre 1803 vier mit Thüren verschlossene Gemächer angelegt worden sind. Der Hof ist gegenwärtig von achteckiger Gestalt. In seiner Mitte erhebt sich ein Springbrunnen, dessen Wasser aus einer antiken Brunnenmündung emporspringt. In den Frontispizen der acht Arkaden der Halle sind eben so viele kolossale antike Masken, und über den Säulen acht antike Bassirilievi eingemauert, deren Gegenstände, *vom Eingange rechts*, folgende sind:

1. Mithras, welcher den Stier tödtet.

2. Die Entdeckung des unter den Töchtern des Lykomedes in Frauenkleidern verborgenen Achills; gefunden zu Roma vecchia vor Porta maggiore. In der Mitte der Composition erscheint Achilles in abgestreiften Weiberkleidern. In seiner Rechten hat er einen Speer gefafst, sein linker Fufs tritt auf einen Helm. Dem rechten Fufs zur Seite liegt ein umgestürzter weiblicher Arbeitskorb, anderwärts nur die Bezeichnung eines Weibergemachs, hier nach Visconti das Weibergeräth, das wir unter den von Ulysses den Töchtern des Lykomedes dargebrachten Geschenken bei Philostratus und in den Scholien zur Ilias angeführt finden. Obwohl Zoëga sich dieser Erklärung widersetzt, so spricht doch aufser jener ausdrücklichen Erwähnung die symmetrische Lage von Waffen und Weibergeräth und der Umstand dafür, dafs die Scene, nach dem Chortanz zu urtheilen, in welchem die Töchter begriffen waren, nicht in einem verschlossenen Gemache vorging. Auch darf es nicht hindern, in der Verwirrung des Moments beiderlei Geschenke auf dem Boden liegend zu finden. Zur linken Seite Achills erscheint Deidamia; zwischen beiden schwebt ein Knabe, der nach seiner schwebenden Haltung, obwohl ohne Flügel, doch wahrscheinlicher ein Amor, als der mit der Deidamia erzeugte Pyrrhus ist. Noch weiter rechts Ulysses, Agyrtes und Diomedes, die beiden letztern gepanzert. Ein dritter Panzer, vermuthlich der für Achill

bestimmte, steht zwischen ihnen. Die vier männlichen Köpfe sind neu, von Diomedes auch der Oberleib. Die andere Hälfte des Reliefs zur linken Seite des Beschauers wird durch die erschrockenen Töchter des Lykomedes ausgefüllt. Ihrer sind fünf; die eine hält noch die Leyer vom unterbrochenen Festtanze, die andere ein Plectrum, die dritte vielleicht Flöten, wenn es nicht der erwähnten Sage vom Tanze widersprechend, Garnbündel sind, wie auf dem Capitolinischen Sarkophage. M. P. Clem. Tom. V, tav. 17.

3. Sarkophag-Relief, in dessen Mitte Apollo und Minerva, zwischen ihnen Polymnia. Zur Linken vom Apollo die fünf Musen, Erato (mit entblöfster Schulter), Melpomene (mit der auf einen Stierkopf gestützten Keule), Thalia, Euterpe und Clio. Die letztere ist auf einen Pfeiler gestützt, wie öfter, wo man sie für Polymnia nahm; zu ihren Füfsen ist eine vermuthlich der folgenden Euterpe angehörige Maske, die Visconti mit Unrecht für einen Helm als Sinnbild von Zeit und Krieg erkannte. Zur Rechten von Minerva, an welcher Aegis und Medusenschild zu bemerken, sind die drei übrigen Musen angebracht, Terpsichore, Urania (mit entblöfster Schulter) und Kalliope mit den Täfelchen. Die letzteren sind im Stich verfehlt, so wie auch das neben Kalliope angebrachte Postament, das oben oval abgerundet ist, etwa in der Art einer hohen Cista mystica. L. L. Tom. IV tav. 14.

4. Sarkophagplatte mit bacchischen Darstellungen. In der Mitte die Hauptgruppe eines taumelnden, von Mete und einem Satyr gestützten Bacchus. Ein berühmter Dreifufs des Praxiteles vereinigte dieselben drei Personen. Links vom Beschauer erscheint eine Mänade, ein flötenblasender Satyr, und einer der ländlichen Bacchusverehrer, die unter dem Namen von Tityren erwähnt werden. Rechts ein leyerspielender Silen, Pan und eine bacchische Dienerin mit Ziegenfell. Ungewöhnlich sind in diesem Relief: die Figur des schellenbehängten Tityrus, der Haarsack (κεκρύφαλος) der Mete, die Umgürtung des Bacchus und seines Satyrs mit einem Lorbeerkranze, überhaupt die ganze Mittelgruppe, wie auch das Leyerspiel des Silens; endlich die Nebengruppe eines kleinen Satyrs mit einer Ziege, und die beiden Altäre am Ende mit umgestürzter Fackel. *) L. L. Tom. IV tav. 20.

5. Fünf Thaten des Hercules: a) der nemeische Löwe;

*) In Bezug auf Stich und Ergänzung können wir folgende Bemerkungen Zoëga's bestätigen. Von der ersten Figur zur Linken sind beide Arme neu: sie hielten den Peplus über ihrem Haupte. Die zweite Figur ist ein flötenblasender Satyr, obwohl das spitze Ohr nicht durchaus deutlich ist. Der rechte Arm des Tityrus ist sammt der Schlange neu; unter ihm ist statt des Korbes mit Früchten, den die Zeichnung gibt, die Cista mystica zu erkennen; doch ist der Deckel nicht sichtbar. Der Altar schien Zoëga sechseckig, wie auch der am andern Ende des Reliefs; beides ist nicht augenscheinlich. Die Lorbeerkränze hält Zoëga für Blumengewinde. Im Hintergrunde flach gearbeitet befindet sich zwischen dem Pan und dem leyerspielenden Silen die dort ausgelassene Figur eines unbärtigen Mannes mit gegürteter Tunica und einer Art von Chlamys; sein Blick ist links gewandt. Endlich hielt Zoëga für unentschieden, ob auf der runden Säule am Ende des Reliefs eine Scheibe oder eine Statue ruht.

b) die lernäische Schlange, nicht wie gewöhnlich als ein Ungeheuer mit mehrern Schlangenköpfen gebildet, sondern in weiblicher Gestalt, bis an den Leib, wo die Form einer geschuppten Schlange anfängt. Kopf und Arme derselben sind neu; c) der erimanthische Eber; d) die Hirschkuh der Diana (diese ganze Gruppe ist neu); e) die stymphalischen Vögel. Der Kopf dieser letzteren und der Hals der senkrecht fallenden ist alt. (L. L. Tom. IV, tav. 42.)

6. Sarkophagplatte. Bacchus zwischen den vier Genien der Jahreszeiten, vier geflügelten Jünglingen mit kahlen Zweigen und Fruchtkörben. Auf dem Boden die halbnackte Figur der Erde mit einem Füllhorne, dem Meergott gegenüber liegend, dessen obere Hälfte, so wie die ganze Figur des am Ende befindlichen Genius und des kleinen Amors mit dem Fruchtkorbe, der Ergänzung gehört. Zwischen den genannten Figuren sind häufige Amoren angebracht.

7. Sarkophagplatte mit Genien der Jahreszeiten als geflügelten Knaben, die kahle Zweige oder Zweige von Pinien halten (der dritte hat ein an der Spitze ergänztes Pedum). Sie sind von einem Löwen, einem Reh, einem Panther und einem ergänzten Löwen, der vielleicht ein Eber war, begleitet. Zwischen diesen vieren stehen zwei andere Flügelknaben, die Bildnifsscheibe eines Jünglings haltend: darunter zwischen zwei Raben ähnlichen Vögeln ein Mann, der Rinder treibt.

8. Stark ergänztes, aber schön angeordnetes Relief von guter Arbeit, mit einem bacchischen Zuge, vielleicht wie Zoëga glaubte, eher von einem Fries als von einem Sarkophage. *) Die Hauptvorstellung enthält zwei Wagen. Das Rossege-

*) Dieser ganze Artikel würde mit gröfserer Sicherheit, obwohl, wie sich zeigen wird, ohne wesentliche Verschiedenheit der aufgestellten Grundansicht geschrieben worden sein, hätten die Verfasser dieser Beschreibung die ganz ähnliche, besser ausgeführte und vortrefflich erhaltene Vorstellung eines Sarkophages gekannt, der seit dem Sommer 1817 in der Glyptothek zu München sichtbar geworden ist. Unser Einspruch gegen Zoëga's Zweifel an der richtigen Verbindung und Ergänzung des zusammengestückelten vaticanischen Werkes wird durch dieses schätzbare Denkmal vollkommen gerechtfertigt. Fast mit denselben Nebenfiguren und in gleicher Entfernung von einander ist auch dort der Zug des göttlichen Brautpaares und der vorausfahrenden, als Pronuba gedachten, Venus vorgestellt. Wir sagen des Brautpaars; denn allerdings verbietet die dort veränderte Gruppe, welche den Dionysos nicht, wie hier, knabenhaft im Schofse einer Frau, sondern die Frau im Schofse eines bärtigen Dionysos zeigt, auch für unser Werk die Annahme einer blofsen mütterlichen Pflegerin des Dionysos. Der Knabe, dessen Vorstellung hier wegen starker Ergänzung undeutlich ist, ist auf jenem wohlerhaltenen Denkmale ein beflügelter Fackelträger, also etwa Hymen; das ebenfalls unklare Gespann ist dort aus Centauren gebildet. Die Ergänzung eines die Aphrodite stützenden Satyrs, die wir oben wenigstens entschuldigen zu können glaubten, erscheint in dem Münchener Werke gerechtfertigt, wo er als Satyr unzweideutig ein Löwenfell und ein Pedum hält; nur ist die Bewegung der Göttin abweichend, welche, gleichfalls verschleiert, mit der Linken das weite Gewand ausbreitet und mit der Rechten einen Cantharus erhebt. Der Fackelträger an ihrer Seite ist wie im vaticanischen Werke, nur wieder beflügelt; unverändert kehrt dagegen der seltsame Flügelknabe wieder, der, halb als Begleiter, halb als Bürde des Panthergespanns, an den Panther zur Rechten angeschlossen ist. Die blasende Mänade, deren Tuba kein gewöhnliches bacchisches Geräth ist, über deren Integrität jedoch oben nach frischer Betrachtung des Originals kein Verdacht geäufsert wurde, ist in dem

gespann des zweiten ist allerdings bis auf Rücken und Hinterbacken neu, und es mögen Maulthiere *) gewesen sein. Auch ist klar, dafs hierdurch das Ganze in zwei verschiedene Stücke zerfällt, wonach denn allerdings auch die Bestimmung schwer fällt, ob und wie viel Zwischenfiguren gänzlich verloren gegangen sein möchten. Je mehr ihrer waren, desto weniger durfte die etwas verschiedene Andeutung des Fufsbodens bei einem Werke befremden, dessen Erklärung wohl keinenfalls dadurch verändert werden kann; denn die etwas weichliche Arbeit erkennt auch Zoëga in beiden Stücken an, und wenn beide sonach einem und demselben bacchischen Zuge angehören, so wird man sich zu erinnern haben, wie auch in den reichsten bacchischen Zügen die Zahl der Wagen und ihrer Personen eine sehr geringe, auserlesene und unter sich verbundene ist. Wenn Zoëga die vorderste Gruppe für Methe mit Comus und Hesperus, die andere für Dionysos oder Ampelus im Schofse der Rhea erklärte, so vermissen wir, aufser der archäologischen Begründung desselben Personals aus ähnlichen Zügen, den Beweis, dafs Rhea und dafs die trunkene Mänas Methe auf die Weise, wie die Frauen der beiden Wagen, dargestellt werden konnten, und halten uns lieber an Visconti's minder ausgesuchte, aber natürlichere Erklärung. Nach dieser gewährt uns unser Werk einen schicklich angeordneten Vermählungszug. Links sehen wir in einem vierrädrigen Wagen den jungen Bacchus im Schofse einer Pronuba. Ihre Figur hat nichts Junonisches, die Meergöttin Leukothea erscheint nicht im Kreise dieser Vorstellungen; wahrscheinlicher könnte es Nysa sein, aber es ist wohl, wie zuletzt auch Visconti glaubte, Venus, welche zur Vermählung der Ariadne die Sternenkrone brachte, und bei andern Vermählungen, deren wir bei der Aldobrandinischen Hochzeit erwähnten, in gleichem Amte und Costume neben der Braut erscheint. Wenn gleich das anderweitige Vorkommen einer als Brautführerin vorgestellten Aphrodite unbezweifelt bleibt, mufs doch auf unserm Monumente die Deutung wider Erwarten wohl geändert werden, nachdem wir aus dem Münchener Sarkophage an gleicher Stelle eine ähnliche Frau im Schofse des bärtigen Dionysos nachwiesen. Der Zusammenhang anderer Untersuchungen (Prodromus mythol. Kunsterkl. zu Taf. II) kommt uns hier zu Statten, um nicht in einer wesentlich ganz gleichen Composition einen Wechsel der Hauptpersonen annehmen zu müssen, da wir uns vielmehr auf den zwitterhaften Begriff des Dionysos berufen können, wenn er einmal als knabenhafter Jüngling im Schofse seiner gereifteren

Münchener Werke durch eine verschleierte Frau mit Fackel und Patera ersetzt, die man am füglichsten, wenn die Häufung zweier Hochzeitsgöttinnen nicht stört, für eine als Ehegöttin anwesende Juno halten möchte. Die Gruppe des von zwei Satyrn gestützten Silens ist am Ende der Münchener Platte ganz wie auf dem vaticanischen angebracht.

*) Doch wohl eher Centauren, wie auf der Münchener Platte.

Braut, ein andermal als gereifter Mann mit der Braut in seinem Schofse erscheint. Aphrodite, die Brautführerin, könnten wir nun füglich an der Stelle der vermeintlichen Braut auf dem voranfahrenden Wagen suchen, wäre nicht die danebenstehende Fackelträgerin allem Ansehen nach die hochzeitliche Juno; wir möchten sonach in der voranfahrenden Figur, deren Cantharus sonst in der Voraussetzung einer Aphrodite nicht stören dürfte, eine dem Dionysos verwandte Brautmutter erkennen, entweder Nysa oder wohl gar Semele. Viel bestritten ist die Figur des daneben stehenden Knaben, und da sein ganzer Obertheil zugleich mit dem gröfsern Theile der vermuthlichen Ferula des Bacchus neu ist, so ist es leichter Meinungen über ihn zu äufsern, als zurückzuweisen. Zoëga mochte ihn für einen Lucifer halten, da er den Knaben des andern Wagens für Hesperus erklärte. Doch erscheint er gröfser, als jener andere, und wurde defswegen von Visconti wahrscheinlicher für den Gespielen des jungen Bacchus (Ampelus, nicht Acratus) gehalten. Seine klagende Gebärde gehört durchaus der Ergänzung. Von seiner ganzen Bewegung ist nur die der linken Hand gesichert, welche im Stich ausgestreckt ist, auf dem Marmor aber eines der Thiere fafst. Auf dem Münchener Sarkophage sind, wie bemerkt, beide Knaben geflügelte Fackelträger, etwa Amor und Hymen, obwohl der Mangel unterscheidender Bezeichnung befremdet. Die Figuren des andern Wagens hielt Visconti für Ariadne neben Hymen; dafs dieser auf dem Wagen der Braut steht, statt ihm voranzuziehen, kann kaum mehr befremden, als die Vertheilung des Bacchus und der Ariadne selbst in zwei verschiedene Wagen. *) Von dem nebenher laufenden Satyr, auf den sich Ariadne stützt, ist nur die linke Hand mit einem Theile des Armes und das rechte Bein alt, daher es allerdings, wie Zoëga glaubte, eine Mänas gewesen sein kann. Indessen erinnert Visconti, dafs die Braut antiker Vermählungen von einem Brautführer begleitet zu werden pflegte (Poll. X, 33. Hesych. s. v. νυμφαγωγὸς), und in der That erscheint ein männlicher Brautführer hier schicklicher, nachdem wir den Bacchus in weiblicher Pflege gefunden haben. **) Amor führt das umkränzte Panthergespann dieses Wagens. Seine Stellung ist befremdend und unnatürlich; während man geneigt ist, ihn auf dem einen Panther sitzend zu denken, sieht man ihn halb sitzend, halb stehend neben dem Thiere. Dieser Umstand gehört vielleicht, wie manches Andere in der Anordnung unsers Werks, jener etwas manierirten Zierlichkeit an, die Zoëga ihm beimifst, die jedoch in der Ausführung der Copie allzuverwischt ist, um auf das hermaphroditenähn-

*) Alle diese Schwierigkeiten sind nun beseitigt.

**) Der stützende Satyr ist aus der Münchener Platte gesichert, und hat nun um so weniger Schwierigkeit, nachdem die voranfahrende Göttin nicht mehr die Braut, sondern die Brautmutter ist.

liche Ansehen der Figuren viel geben zu können. *) Die übrigen Figuren haben nichts Ungewöhnliches. Neben dem Panthergespann eine blasende Mänade, hierauf ein tanzender Satyr, der einen Krater mit seinem Rücken stützt, und die Gruppe eines von zwei andern Satyrn getragenen Silens, dessen rechte Hand neu ist. In der Ecke rechts liegen zwei Cymbeln. Noch ist hinter dem Wagen des Bacchus ein schlauchtragender Satyr zu bemerken, dessen beide Hände neu sind. M. P. Clem. Tom. IV tav. 24.

An den Seiten des Hofes sind vier Sarkophage und sechzehn Statuen auf antiken Aren und Cippen aufgestellt. Die meisten sind als Kunstwerke von sehr geringer Bedeutung. Wir betrachten sie ebenfalls in der Folge *vom Eingange rechts.*

9. Weibliche Figur in der Stellung und Bekleidung der Pudicitia. Das Gewand ist gut gedacht, aber mittelmäfsig ausgeführt. — 10. Männliche Togafigur. Neu beide Hände, von denen die rechte eine Rolle hält. Sie steht auf dem Cippus eines Tit. Claudius Clemens, auf dessen Deckel eine Schlange, die sich gegen einen Hahn erhebt. — 11. Ovaler Sarkophag mit zwei Löwen, welche Rehe zerfleischen. — 12. Weibliche Bildsäule, als Ceres ergänzt. — 13. Zwei Knabenfiguren mit der Prätexta bekleidet; neben jeder steht eine runde Capsel zur Aufbewahrung von Schriften (Scrinium). — 14. Unbekannte weibliche Gewandfigur. — 15. Sarkophag mit sehr verstümmelten Bassirilievi. Die Fronte stellt eine Vermählung vor. Das Brautpaar erscheint vor einem Altar, zwischen demselben Juno Pronuba. Den Bräutigam krönt eine Victoria. Rechts ein Opferschlächter mit einem Stiere: links Venus und Amor, Hymen und zwei Frauen. An den Querseiten des Monuments rechts ein Reiter mit einem Mantel bekleidet, einen Spiefs in der Hand; das Pferd führt eine nackte männliche Figur. Links eine männliche Togafigur und eine Frau mit eingehülltem Haupte, einander die Hände gebend; ohne Zweifel der Verstorbene, welcher Abschied von seiner Gattin nimmt. — 16. Weibliche Statue, langbekleidet und ohne Aermel, die in ihrem Schurze Trauben und andere Früchte trägt, etwa Flora oder eine Hore. Der Kopf, ein Bildnifs mit falschem Haaraufsatze, ist aufgesetzt und scheint fremd. Neu der linke Arm, der rechte Vorderarm, beide Zipfel des Schurzes und der linke Fufs. — 17. 18. Zwei sitzende Frauen aus schlechter Zeit und sehr überarbeitet. An dem Sessel bemerkt man an der Querseite links das Relief eines sitzend lesenden Mannes. *Unter diesen beiden Figuren*

*) Dafs die erwähnte Anordnung ursprünglich sei, zeigt sich aus ihrer genau. Wiederholung nicht nur auf dem Münchener Sarkophage, sondern auch auf einem geschnittenen Steine.

19. Eine dem Hercules geweihte Ara, wie ein roh zugehauener Steinblock, vielleicht einen Fels anzudeuten bestimmt. An der Fronte Bogen und Köcher und ein Schweinskopf; links eine verstümmelte Figur des jungen Hercules, der die Schlangen bezwingt, und rechts ein verstümmeltes Schwein in einer Höhle. — 20. (*Unter Nr.* 18.) Eine runde Ara mit Bacchantinnen. — 21. Männliche Togafigur: zu Füfsen ein Rollenbündel. — 22. Sarkophag, worauf verstümmelte Bacchantinnen über von Genien gehaltenen Gewinden; an den Seiten zwei Amoren mit emporgetragenen Fackeln. — 23. Männliche Togafigur: der kurzgeschorne Jünglingskopf ist aufgesetzt; neu der rechte Arm und die linke Hand. Zur Linken an einem Stamme in Relief die kleine sehr verdorbene Figur eines Mannes im Mantel mit Oberärmeln, und barfufs, der sich auf ein gesunkenes Pferd wieder aufschwingen zu wollen scheint. — 24. Stehender Apollo mit der Chlamys, auf einen Pilaster gestützt, an dem sich ein Lorbeer hinaufwindet und ein Köcher befestigt ist. Der Kopf ist aufgesetzt, scheint aber nicht fremd. Neu die rechte Hand; der linke Arm sehr geflickt. — 25. *Darunter:* Cippus eines T. Aurelius Jucundus. Auf dem Deckel ein Triclinium: links davon ein kurzbekleideter Knabe, vielleicht flötenspielend, rechts eine hohe geschlossene Cista; alles sehr zerfressen. An den Querseiten Opferschale und Krug; unter dem letztern ein gesatteltes Pferd. — 26. Kurzbekleidete weibliche Figur mit doppeltem, über die Kniee aufgeschürztem Gewande, wovon das untere geknüpfte Oberärmel hatte; das obere ist gegürtet und mit einem Köcherbande versehen. Ein Schweinskopf und zwei Schweinspfoten läfst in dieser Jägerin Atalanta vermuthen. Der rechte Fufs mit hohem Jagdstiefel ist alt, der linke aber neu, wie beide Arme, bis auf ein kleines Stück unter der rechten Schulter. Der Kopf ist aufgesetzt und scheint fremd. — 27. *Darunter:* Cippus eines P. Aelius Bassus. Unter der Inschrift ein kurzbekleideter Waffenträger mit Speer, ein gesatteltes Pferd haltend. An den Seiten Waffen. Rechts ein längliches Schild auf einem Speer; links ein Helm auf einem Parazonium. Auf dem Deckel ein gelagerter Mann, ein Knabe vor ihm: hinter ihm sitzend ein bärtiger Mann mit einer Rolle; an den Ecken Masken. — 28. Nackte männliche Figur, als Mercur ergänzt. — 29. Grofser geriefelter Sarkophag mit zwei Lövenköpfen an den Seiten, und der kleinen Figur des Verstorbenen n der Mitte; gefunden zu Roma vecchia.

30. Statue des Bacchus mit der Nebris bekleidet, den antharus auf einen mit Weinranken verzierten Pfeiler stützend, den sich ein Panther lehnt. Neu das Gesicht von der Nase ab-ts, die linke Hand, und vom Panther das Vordertheil des Körs. — 31. *Darunter:* Ara, dem Glück der Publier geweiht. Unter der Inschrift ein an Widderköpfe gehängter Frucht-

korb. Darüber ein sitzender Adler und darunter Rinder vor einer säugenden Hirschkuh. An den Seiten Schale und Opferkrug: neben letzterem ein Pedum. — 32. Weibliche Gewandfigur mit stark ergänztem und aufgesetztem Kopfe. In der Linken ein länglich viereckiges Geräth, vielleicht ein Täfelchen der Kalliope, andrückend.

Von den *in der Halle* aufgestellten Denkmälern gehören einige unter die vorzüglichsten Zierden dieses Museums.

Neben dem Eingange rechts: 33. Fragment einer antiken Granitsäule, und links: 34. Säule von sehr schönem und seltenem graulich geflecktem Porphyr, Porfido brecciato genannt; sie war ehemals am Tiberufer bei Ponte rotto. Capitäl und Basis von weifsem Marmor sind modern. — *Gegenüber:* 35. 36. Zwei Säulen von weifsem Marmor: die zur Rechten, in der Villa Hadrians gefunden, hat einen mit Laubwerk, und die andere einen mit Arabesken verzierten Schaft.

An der Wand rechts: 37. Grofses ovales Gefäfs, entdeckt im Jahre 1777 beim Graben der Fundamente der heutigen Sacristei der Peterskirche. Man fand darin zwei Skelette. Visconti hielt es für ein erst in christlicher Zeit als Sarkophag gebrauchtes Keltergefäfs, ohne hinlängliche Gründe. Ovale Sarkophage mit so gutem Bildwerk sind überhaupt selten; daher es schwer zu entscheiden ist, ob architektonische Einfassung des Gefäfses bei hinzugefügtem Deckel so ungewöhnlich war, als es Visconti behauptet. Der einzige uns erinnerliche, dem man eine gute Zeit beizumessen pflegt, der aus dem Grabmal der Cäcilia Metella im Palast Farnese aufgestellte, hat sie ebenfalls. Dazu kommt, dafs die von Visconti erwähnten Spuren eines Ablaufes weder in den Löwenköpfen noch im Innern des Gefäfses zu bemerken sind.

Jene zwei Löwenköpfe bilden drei Abtheilungen für fünf Paare eines mit so geistreichem Leben erfundenen, als mit sicherm Meifsel ausgeführten bacchischen Tanzes. Satyrn und Mänaden zeigen sich gegenübergestellt, in den verschiedenen Bewegungen einverstandener, unschlüssiger und zurückgewiesener Annäherung, nach Zoëga bacchisch eingekleidete Bilder steigender Liebesäufserung, unsers Dafürhaltens Bilder aus den steigenden Graden bacchischer Einweihung. In der Mittelgruppe zwischen den beiden Löwenköpfen erscheinen zuvörderst, durch Stelle und entsprechende Bewegung des

bereits vorgerückten Tanzes dafür bekundet, die Hauptpersonen der Pantomime, etwa Oenos oder Ampelos mit Methe. *) Die gegenüberstehende Mänas hat keinen Peplus, sondern, wie Gürtung und Länge des Gewandes zeigen, die gewöhnliche lange Tunica. Jenseits des Löwenkopfes zu ihrer Seite steht ein einladender Satyr einer unschlüssig geneigten Bacchantin entgegen, welche die mystische Schwinge mit dem verhüllten Phallus erhebt, und durch diese (λίκνον) als Liknophore bezeichnet ist. Weiterhin gegen das Ende hält ein rascher zudringlicher Satyr mit zurückgehaltenem Thyrsus und nebenher sprengendem Panther einer züchtig bekleideten und ruhig gegenüberstehenden Frau ein rundes Geräth entgegen, welches man auf Vasen für einen Spiegel erkennen würde, hier aber mit Zoëga für ein an einem Bande schwebendes Cymbel-Paar, oder noch lieber für ein Tympanum halten kann (vergl. Lasinio Sculture del Campo Santo di Pisa tav. 118). Die erwähnte Frau neigt mit der Rechten einen Cantharus gegen den Panther, und stützt mit der Linken einen langen dünnen Doppelthyrsus (der im verfehlten Stich einer langen Fackel ähnlicher sieht) auf den Boden. Ihre Stelle am äufsersten Ende des Reliefs stimmt nicht dafür, sie mit Visconti für die Coryphäa des Thyasus zu halten; Zoëga erkennt in ihr die Fackelträgerin desselben, oder, was zulässiger sein würde, die Ordnerin der Mysterien, Mystris, oder in älterem Ausdrucke, Teleta. Auf der Seite vom Beschauer links erscheint dem Löwenkopf zunächst die Gruppe eines auffordernden Satyrs und einer in spröder Trunkenheit abgewandten Bacchantin; zwischen beiden sieht man Masken auf und neben einem Altar; die letztere ist neu. In jener Frau, der einzigen mit Weinlaub bekränzten und durch selige Trunkenheit ausgezeichneten, erkannte Zoëga die Methe; ohne diesen Namen hier billigen zu können, den wir der Coryphäa des schwärmenden Thyasus in der Mitte des Werks ertheilten, müssen auch wir sie für eine gleichbedeutende Frau hal-

*) Zoëga, der zuerst eine Erklärung der einzelnen Figuren versuchte, hielt sie für Bacchus und Ariadne. Dabei mufste es allzu sehr befremden, einen Satyr gemeiner Natur, dem selbst Pinienbekränzung nicht fehlt, und eine vorzüglich starke Bockswarze gegeben ist, auch nur als den Stellvertreter des Gottes zu erblicken.

ten. *) Der züchtigen Frau am andern Ende entsprechend erscheint am diesseitigen Ende noch die Gruppe eines jungen Satyrs, der sich der Einladung einer Bacchantin entzieht. Sie ist im Begriff die Cymbeln zu schlagen, welche sie ihm entgegen hält; er hält die Krotalen in der gesenkten Linken. Unter den Löwenköpfen sind Amoren angebracht, welche Cantharen halten und auf Panthern sitzen; der eine der letztern und ein dritter mit Weinlaub bekränzter legen die Tatze auf Widderköpfe. Bemerkenswerth ist noch die Form der Thyrsen, welche an beiden Enden zugespitzte Pinienzapfen haben. Aufser der erwähnten einen Maske, dem Kopfe der Mänas in der Mittelgruppe und dem vorderen Theile der Löwenköpfe sind die Ergänzungen dieses schönen Werkes unbedeutend. M. P. Clem. Tom. IV tav. 29.

Es folgt: 38. Die Figur einer schlafenden Nymphe, von einer Brunnenmündung, auf einem (39) ganz schmucklosen Sarkophage des Varius Marcellus, Vater des Kaisers Heliogabal, mit griechischer und lateinischer Inschrift; gefunden in der Gegend von Velletri.

Vom Eingange links: 40. Geriefelter Sarkophag; gefunden an der Via Cassia, unweit dem sogenannten Grabmale des Nero. Mitten an der Fronte Bacchus, von Methe und dem Satyr unterstützt, ein Panther und die Cista mystica; an dem einen Ende ein Satyr, der ein Satyrkind trägt, und an dem andern eine Bacchantin, welche die Cymbeln schlägt.

---

*) Dafs eine solche Darstellung orgiastischen Taumels und seiner gültigsten Repräsentanten durch mehrere Figuren dem Gebrauch antiker und namentlich bacchischer Bildwerke eher gemäfs als zuwider sei, denken wir anderwärts aus Vasenbildern darzuthun. Eine solche Darlegung wird zugleich gröfsere Willkürlichkeiten Zoëga's widerlegen können, die in Betreff des gegenwärtigen Werks aus seinen Papieren bekannt geworden sind. Ohne jede mythische Andeutung, und zum Theil mit Verkennung der Figuren, wie der für sie beliebten Namen, fand er einen Hyagnis mit Krotalen, statt mit Flöten, einen Korybas der Liknophore gegenüber, statt mit orgiastisch-phrygischen Anzeichen, Bacchus und Ariadne in der satyresken Mittelgruppe, endlich, vielleicht nach Mafsgabe des Pedums, welches doch auch zu Füfsen des auf der andern Seite entsprechenden Satyrs zu sehen ist, in dem ungehörnten Jünglinge neben den Masken eine Vorstellung des Pan, allerdings blofs eine Vorstellung des Cultus, die jedoch schwerlich auf das entfernteste an ihn erinnern könnte. Nach dieser Auseinandersetzung erwarten wir hier und anderwärts eine billige Beurtheilung unsers mit Zoëga's nachgelassenen Bemerkungen beobachteten Verfahrens. Wir haben sie sorgfältig benützt, Manches aber nach bester Einsicht wenig oder gar nicht beachtet, was wir für entschieden irrig nehmen durften. Die mühselige Vergleichung von Zoëga's Beobachtungen mit Marmoren, deren Originale uns ebenfalls vor Augen waren, haben wir nicht gescheut, und oft nur zum Beweis, wie unsicher oft auch die ängstlichste Beschauung des Marmors sei, davon berichtet; seine Meinungen betreffend, durften wir hie und da erwägen, dafs sie gröfstentheils aus momentanen Eindrücken früherer Zeit herrühren mochten. Einen Beweis davon giebt die für den äufsersten Satyr zur Rechten beliebte Benennung Akrates, eine Benennung, welche Zoëga selbst in dem Werke über die Albanischen Reliefs auf den Silen beschränkte.

41. Bildsäule des Nil, durch das Crocodil bezeichnet. — *Darunter:* 42. Geriefelter Sarkophag. Das mittlere Bassorilievo stellt den Ganymed vor, der dem Adler Jupiters Nektar reicht; und eine liegende weibliche Figur, nach Visconti der personificirte Berg Ida, wahrscheinlicher die Nymphe dieses Berges als, wie Fea glaubte, Hebe, die genöthigt worden, dem Ganymed ihr Mundschenkenamt bei den Göttern zu überlassen. An beiden Enden der Fronte zwei Genien mit emporgetragenen Fackeln. M. P. Clem. Tom. V, tav. 16.

An den Wänden zu beiden Seiten des Eingangs: 43. 44. Zwei erhobene Werke von ganz gleicher Form und gleichen Bildwerken, vormals einem einzigen, beiderseits mit Bildwerken bekleideten Trapezophor angehörig, der sich nebst noch einer ähnlichen Doppelplatte in der Villa Negroni befand. Diese letztere ging nach England; dagegen die erstere in die zwei gegenwärtigen Platten zersägt wurde. Die Gegenstände sind: Zwei Satyrn, in angestrengter ganz symmetrischer Bewegung, welche mit der einen Hand eine über einem Krater herabhängende Traube ergreifen und den Saft in denselben pressen zu wollen scheinen; dabei zwei kreuzweis liegende Thyrsusstäbe, Tympanen, die bei den Bacchusfesten üblichen Klingeln, und ein Greif an jeder Ecke. L. L. Tom. V, tav. 10.

Gegen den Hof: 45. 46. Zwei schöne Badewannen, mit Löwenköpfen verziert, die eine von schwarzem, die andere von grünlichem Basalt; ehemals im Collegio Clementino. Sie wurden in der Vigna del Clementino bei S. Cesareo gefunden.

Im ersten Gemache rechts: 47. 48. 49. Die Bildsäulen des Perseus und der beiden Faustkämpfer Creugartes und Damoxenus von Canova, die man in unsern Tagen für würdig gefunden hat, hier neben den Meisterwerken des Alterthums zu erscheinen. *In den zwei kleinen Nischen daselbst*, einander gegenüber, zwei antike Statuen unter Lebensgröfse: 50. Eine stehende Pallas, gefunden unter Pius VI im Garten der Mendicanti bei dem Friedenstempel; neu einige Finger an der linken Hand; Kopf und Hals sind stark geflickt. L. L. Tom. I, tav. 9. — 51. Mercur. Neu: Kopf, rechter Arm, linke Hand mit dem Untertheile des Caduceus, so wie das Obertheil desselben mit den Flügeln und beiden Schlangenköpfen; ebenfalls unter Pius VI bei der Ausgrabung des pränestinischen Forums, im Garten der Padri Dottrinarj zu Palestrina gefunden, und daher von Visconti für einen Mercurius Agoräus bezeichnet. Sein Haupt bedeckt der Petasus. L. L. Tom. I, tav. 6.

In der offenen Halle folgt ein Sarkophag, gefunden zu Orta bei der neuen Erbauung der Kathedralkirche, beim Glockenthurm derselben um das Jahr 1723. Das Bassori-

lievo von guter Composition an der Fronte stellt den Bacchus vor, der die Ariadne auf Naxos findet.

Vom Beschauer links Bacchus unterwärts bekleidet. Die Beine mit Kothurnen bedeckt. Neu ist der Kopf, so wie der linke Arm mit der Hand sammt dem Thyrsus. Der gemeinhin als Ampelus bezeichnete Satyr, auf den sich der Gott mit der Rechten stützt, hielt nach Zoëga vielleicht ein Pedum in der Hand. Doch scheint von dem Schlauch, den ihm der Ergänzer in diese Hand gegeben, noch ein antiker Rest vorhanden zu sein. Das Gesicht dieses Satyrs ist neu, und nur im Stich bäurisch. Zu seinen Füſsen eine Wanne mit dem verhüllten Phallus, zum Theil neu und im Stich ausgelassen. Ariadne schlummert an einen Felsen gelehnt, hinter welchem eine Schlange als hütendes Ortssymbol nach der andern Seite hervorkriecht. Ihr Haarputz läſst eine Verstorbene aus der spätern Kaiserzeit erkennen, das Gesicht ist meistens neu. Ein Amor und ein kleiner Pan entblöſsen die Schöne den Augen des Gottes. Am Pan ist nichts antik, als der Körper und das rechte Bein; der Amor mag in der sammt den Armen von Gyps ergänzten rechten Hand ein Fackel gehalten haben. Nicht häufig bei diesem Gegenstande, aber der römischen Vorstellungsweise ähnlicher Liebesbesuche durchaus entsprechend, ist die Figur des mit groſsen Vogelflügeln an den Schultern versehenen bärtigen Schlafgottes. Er hält in der Rechten ein Horn (im Stich fehlend), aus dem er einschläfernden Saft in den Schoſs der Ariadne ausgieſst, in der Linken aber einen Mohnstengel. Von den kleinen Flügeln an seinem bärtigen Haupte und von der Binde desselben sind nur noch Spuren zu erkennen. Eine Bacchantin ihm zur Rechten, mit leichter Tunica, Kredemnon und einem Peplus bekleidet, der flatternd ihr Haupt umwallt (etwa Nysa, die wir sonst als Brautmutter des Bacchus kennen), trägt mit beiden Händen einen kleinen flammenden Altar auf einem runden Untersatze, und hinter dem zuvor erwähnten Pan erscheint ein Satyr und ein in einen Mantel gehüllter Silen, der sich auf einen dicken Stab mit beiden Händen stützt. Neu ist an demselben der rechte Arm mit dem oberen Theile des Stabes. Dem Schlafgott zur Linken hält ein Satyr eine groſse brennende Fackel, welche zu fallen droht, und von Visconti auf die Nachtzeit bezogen wird, in der laut Nonnus die Begegnung der Ariadne erfolgte. Ein anderer Satyr, der ein Fell um die Lenden gebunden hat, scheint sie mit seinem Rücken aufhalten zu wollen. Eine in orgiastischer Bewegung herbeieilende Frau streckt nach derselben Fackel die Hände empor, sei es sie herabzuziehen, sei es um sie ebenfalls zu stützen; diese letztere Absicht wird durch die ähnliche Vorstellung eines Gentilischen Sarkophages wahrscheinlicher, wo ihre erhobene Hand entschieden nur das Untertheil der

Fackel berührt. Die Bekleidung dieser Frau besteht in einer langen unter der Brust gegürteten Tunica und einem Peplus; letzterer ist unter dem Leibe zusammengeknüpft, und ihr Haupt ist mit einem Tuche, vermuthlich dem Kredemnon, bedeckt. Neu ist der linke Arm derselben mit der Hand, den Daumen ausgenommen. Zu ihren Füfsen liegt ein Cantharus. Hinter derselben Frau folgt ein Satyr, der in der rechten Hand eine bärtige Maske hält, an welcher das ganze Gesicht neu ist, und auf dem linken Arm ein Satyrkind (die Ohren sind spitz) trägt. Das letztere scheint, nach Zoëga's Bemerkung, eine Syrinx an den Mund gehalten zu haben, und die Lage der noch antiken Finger der linken Hand (das Uebrige derselben ist mit dem Arme neu) lassen dieses allerdings vermuthen. Ein Panther springt an den Satyr heran. Neben demselben trinkt ein Knabe aus einem mit einem Reif umgebenen Kübel eines erwachsenen Satyrs; dieser Kübel, der im Stich mit Fafsdauben erscheint, ist ungestreift, und scheint sogar mit einem Relief, etwa Weinranken vorstellend geschmückt, wie man ähnliche Verzierungen auch auf demselben Geräthe des Gentilischen Sarkophages bemerkt; zu Füfsen des Satyrs steht ein mystischer Korb, aus dem sich die Schlange erhebt, und auf dessen abgenommenen Deckel jener Knabe den Fufs setzt. Die zuletzt folgende Gruppe zeigt ein Opfer vor der Statue eines bärtigen Landgottes, oder richtiger zu reden eines Sabazius. Er ist mit langer Aermeltunica bekleidet, unter der Brust, deren Weiblichkeit nicht so entschieden ist, wie auf dem Gentilischen Sarkophage und andern Werken, mit einem breiten Gurt umbunden, und auf dem Haupte mit einem Modius bedeckt, der im Stich ausgelassen worden. Seine Rechte hält ein Tympanum mit Schellen, und die Linke einen Thyrsus, von dem nur der untere Theil mit einem Pinienapfel antik ist. Zu seiner Linken stand vielleicht ein Thier. Diese Statue steht auf einer kleinen Anhöhe mit einer im Stich nicht angedeuteten Grotte, in welcher eine Satyrmaske liegt. Das Pedum, welches Zoëga bei der letzten bemerkte, wagen wir nicht zu bestätigen. Vor derselben Grotte ist eine Fackel angelehnt. Der Baum am Ende des Reliefs, nach Zoëga wahrscheinlich eine Pinie, ist als Eichbaum ergänzt, und hinter derselben Gruppe auf dem Gentilischen Relief entschieden ein solcher, dagegen hinter einer dritten Wiederholung (Gal. d. miscell.) hinter dem Sabazius eine Pinie, an der andern Ecke aber ein Eichbaum steht, wie auf unserm Werke hinter dem Bacchus. Eine Frau im Unterkleide und Mantel, das Haupt mit dem mehrerwähnten Kopftuche (Kredemnon) bedeckt, bringt der erwähnten Gottheit das gewöhnliche Hahnopfer. Neben ihr steht ein Widder. Neu ist der rechte Arm mit der Hand und einem Theile des Hahns. Die von Zoëga am Halse des letztern bemerkte Spitze von dem Messer, welches sie um ihn zu schlachten in der erwähnten Hand

gehalten, ist nicht zu entdecken. Hinter ihr steht eine weibliche Figur mit modernem Kopfe, die eine Schüssel mit Früchten (κέρνος) zum Opfer hält; und zwischen ihr und der gedachten Statue sieht man einen sehr verwitterten Satyr. L. L. Tom. V tav. 8.

Der folgende Sarkophag, 45, diente seit Julius II zu einem Brunnengefäfs im vaticanischen Garten. *An der Fronte* ist ein Feldherr auf einem Sessel sitzend gebildet; ihn krönt die Siegesgöttin, und vor ihr werden Gefangene in der gewöhnlichen Tracht der Barbaren gebracht, von denen einige kniend um seine Gnade flehen. An jedem der beiden Enden ist eine Trophäe errichtet. Die Querseiten zeigen das Gepränge römischer Triumphe mit Trägern von Schaugerüsten, auf denen Bilder von Gefangenen und besiegten Provinzen erscheinen; deutliche Reste von Farben geben hier zu erkennen, dafs die Figuren bemalt gewesen. Dafs dieser Gegenstand nicht, wie man ehemals glaubte, aus der Mythologie genommen sei, zeigt das dem Charakter der Kaiserzeit ganz angemessene Costume. Die Wiederholung der Gruppe des Kindes, welches die Seinigen der Grofsmuth des Siegers empfiehlt, auf andern Sarkophagen, veranlafste die Meinung bei Visconti, dafs wir hier auch keine historisrhe Begebenheit sehen, sondern eine allgemeine, gewissermafsen allegorische, Verstellung, welche die Bildhauer auf den Marmorsärgen darstellten, die sie zum Grabmale irgend eines Proconsuls, der in seiner Provinz glückliche Kriege geführt hatte, zu verkaufen gedachten. L. L. Tom. V, tav. 31. Der Deckel, worauf die Göttinnen der Jahreszeiten und Genien gebildet sind, gehört nicht zu diesem Monumente, und ist von besserer Sculptur.

An der Wand: 45. Bassorilievo von carrarischem Marmor, ehemals in der Villa Mattei. Der Gegenstand ist: Diana und Hekate im Kampfe mit den Giganten, jene mit dem Bogen, diese, halb verschleiert, mit zwei Fackeln bewaffnet. Obwohl ihr Costume an häufige Vorstellungen der Ceres erinnert, und überdiefs Hekate kaum auf irgend einem Bildwerk als einzelne Figur erscheint, so ist es doch schwer von der gewöhnlichen Erklärung abzuweichen, da Ceres in keinem Gigantenkampfe erwähnt wird, wohl aber Hekate bei Apollodor mit Gration und Kythius kämpft. Zwei der Giganten haben ganz menschliche Gestalt, und der dritte, der gegen die Diana kämpft, ist nach gewöhnlicher Sitte mit Schlangenbeinen gebildet. Dieses Werk, welches erst unter Pius VII in das Museum kam, zeigt einen guten Styl; der Ausführung aber scheint die letzte Hand zu fehlen. M. Chiar. tav. 17.

In der folgenden Nische: 46. Statue einer römischen Matrone, als Venus mit dem Cupido vorgestellt; gefunden in der Vigna des Klosters S. Croce in Gerusalemme, in den Ruinen des angeblichen Tempels der gedachten Gottheiten, und

unter Julius II im Vatican aufgestellt. In dem mit einer Stirnkrone geschmückten Kopfe der Frau erkannte Visconti Aehnlichkeit mit den auf Münzen vorkommenden Bildnissen der Sallustia Barbia Orbiana, nach der Meinung einiger Gelehrten, Gemahlin des Alexander Severus. *) Die Gruppe ist zwar mittelmäfsig ausgeführt, möchte aber doch vielleicht unter die bessern Werke aus der Zeit dieses Kaisers gehören. Die Inschrift auf dem Piedestal **) zeigt, dafs sie Sallustia und Helpidus, nach Visconti's Vermuthung Freigelassene, jener Sallustia Barbia Orbiana als Venus felix errichteten. Der erwähnte Beiname wird auf Münzen der Venus victrix und der Venus genetrix gleichbedeutend gebraucht. Die linke Hand der Frau und beide Arme des Cupido fehlen. M. P. Clem. Tom. II tav. 152.

47. G r o f s e r S a r k o p h a g, ehemals in der Villa di Papa Giulio vor der Porta del Popolo, mit einer A m a z o n e n s c h l a c h t an der Fronte. A c h i l l e s, der die von ihm getödtete P e n t h e s i l e a in seinen Armen hält, bildet die mittlere Hauptgruppe. Beider Köpfe sind Bildnisse der Verstorbenen, und die Königin der Amazonen trägt einen falschen Haaraufsatz aus der späteren Kaiserzeit. Die Q u e r s e i t e n sind, wie an vielen antiken Marmorsärgen, nur aus dem Groben zugehauen. Rechts sieht man eine Amazone, die ihr Pferd am Zaume hält; und links einen Trojaner in phrygischer Mütze, welcher, nach Visconti's Erklärung, die Kniee der Penthesilea umfafst, und in ihr die gehoffte Befreierin seiner Vaterstadt verehrt. L. L. Tom. V, tav. 21, auch Winckelmann Mon. ined. Nr. 139.

Darüber: 48. Die Fronte eines schlechten Sarkophagdeckels mit den Brustbildern eines Mannes und einer Frau, und zwei Genien mit umgekehrten Fackeln.

Darüber an der Wand: 49. Grofse Sarkophagplatte, oberwärts geflickt und zum Theil neu; obwohl nicht im Wesentlichen der Vorstellungen. Rechts von einer angelehnten, mit Medusen und Löwenköpfen geschmückten, und mit gewundenen Säulen gestützten Thür sitzt ein bärtiger Mann, unter dessen Stuhl eine Herculesmaske liegt. Ihn umgeben die beiden dramatischen Musen, Melpomene hinterwärts durch Keule und Kothurn, und Thalia vor ihm durch das Netzgewand mit langen Aermeln bezeichnet. Unter ihr steht ein Rollenbündel; die rechte Hand mit dem Pedum ist neu. Links von der Thür sitzt eine Frau mit einem Kopfputze des dritten Jahrhunderts, die rechte Brust entblöfst, in der erhobenen Linken

*) Muratori, Annali Anno 224, hält dieses nicht für wahrscheinlich, weil auf den Münzen, durch welche wir allein von dieser Sallustia wissen, Concordia Augustorum steht, welches die gemeinschaftliche Regierung mehrerer Kaiser, folglich nicht die Zeit des Alexander Severus anzeigt, der keinen Regierungsgenossen hatte.

**) Veneri felici sacrum Sallustia Helpidus D. D.

mit einem Diptychon, welches der Ergänzung gehört. Unter ihrem Stuhle steht eine Maske mit aufgesträubtem Haar. Hinter dem Stuhl Euterpe, die in der Rechten eine Flöte hält, und die Linke auf die linke Schulter der Frau legt. An ihrer andern Seite steht Clio oder Polymnia mit übereinander geschlagenen Beinen, angestemmter Linken, und an das Haupt gestützten Rechten, in der sie eine Rolle hält. Sie und Thalia haben den Mantel unterwärts umgeschlagen, dagegen die beiden andern Musen die schweren tragischen Gewänder haben; Melpomene noch mit der Besonderheit eines senkrechten mit Querstreifen durchzogenen Limbus.

50. Schlechter Sarkophag mit zwei Genien, die ein Medusenschild, und zwei andere, welche Blumengewinde halten; gefunden auf dem Esquilin, in der Kloster-Vigna von S. Antonio Abbate.

Darauf steht: 51. Ein kleiner Marmorsarg mit Genien auf der Jagd; und 52, die Fronte eines Sarkophagdeckels, worauf kegelspielende Amoren gebildet sind.

An der Seite gegen den Hof: 53. 54. Zwei Stücke von antiken Säulen, das eine von einem schönen und seltenen africanischen Marmor, Marmo africano corallino genannt, und das andere von Porfido brecciato; desgleichen 55. eine verstümmelte viereckige Ara, dem August geheiligt, wie die ziemlich unleserliche Inschrift zeigt. Man sieht an der vorderen Fronte eine schwebende Victoria, die das Inschriftschild hält; zwischen zwei Lorbeerbäumen: an der einen Seite August, der den Laren opfert, und an der anderen das Mutterschwein von Alba, einen Hirten und eine sitzende männliche Figur mit einer Rolle, nach Visconti's (M. P. Clem. VI, 20) Meinung Homer, welcher die zukünftige Gröfse der Nachkommen des Aeneas besingt. An der hinteren Fronte August auf einem Triumphwagen; in einer stehenden Togafigur mit zwei Knaben ist vielleicht dieser Kaiser ebenfalls mit seinen beiden Enkeln Cajus und Lucius vorgestellt; oben der Sonnengott auf einer Biga, und der Himmel, wie gewöhnlich als ein Mann in halber Figur gebildet, der mit beiden Händen einen über seinem Haupte wallenden Schleier hält.

Im folgenden Gemache: 56. steht die berühmte, ehemals unter dem Namen des Antinous von Belvedere bekannte Bildsäule; gefunden unweit der Kirche S. Martino dei Monti, an einem ehemals Adrianello genannten Orte, und von Leo X im Belvedere aufgestellt. Weder gleicht ihr Kopf den Bildnissen von jenem Liebling Hadrians, noch scheint der Styl dem Zeitalter dieses Kaisers zu entsprechen, sondern auf eine höhere Epoche der Kunst zu deuten. Winckelmann hielt sie für den Meleager, vielleicht wegen einiger Aehnlichkeit mit

der oben erwähnten Statue desselben aus dem Palaste Picchini. Visconti war der erste, der sie für den Mercur erkannte, den sie unstreitig vorstellt, da eine Wiederholung derselben Figur noch gegenwärtig im Palaste Farnese deutlich antike Reste von dem Caduceus und von Flügeln an den Füfsen zeigt. *) Dieser fehlt der rechte Arm und die linke Hand. Das rechte Bein war unter dem Gesäfs bis an die Knöchel, und das linke unter dem Knie ebenfalls bis an die Knöchel gebrochen. Winckelmann bemerkte sehr richtig, dafs das Untertheil nicht der Schönheit des Obertheils entspreche, an welchem vornehmlich Kopf und Brust vortrefflich ansgeführt sind. Die Beine sind nicht allein etwas plump, sondern auch über den Knöcheln zu stark einwärts gebogen, und besonders auffallend ist dieser Fehler am rechten Bein zu bemerken. Zoëga (Bassiril. p. 8) hält defswegen die Beine für geschwollen, und er meint daher in unserm Werke einen jungen Oedipus zu erkennen. Visconti suchte die Schuld von dem Meister abzuwenden, und schob die Schuld auf die Ungeschicklichkeit des neuern Bildhauers, welcher es nicht genau wieder zusammengesetzt, und dann, um sein Versehen zu verbergen, mit dem Meifsel nachgeholfen habe. Aber dann müfste, wie nicht der Fall ist, das Bein an jener Stelle nothwendig zu dünn erscheinen. Wahrscheinlicher ist daher die Vermuthung, dafs man die Bänder der Flügel, die, wie an der Farnesischen Statue, über den Köcheln gebunden waren, beim Zusammensetzen der Beine abgemeifselt, wodurch jene Unrichtigkeit, welche diese Bänder ziemlich verstecken konnten, erst auffallend zum Vorschein kam. Der zwar jugendliche, aber dabei robuste und heroische Charakter dieser Figur veranlafste bei Visconti die Vermuthung, dafs wir in ihr einen Mercurius Enagonius, Vorsteher der Palästra, vorgestellt sehen. M. P. Clem. Tom. I, tav. 7.

An den Seitenwänden dieses Gemaches sind zwei Bassirilievi zu bemerken; *rechts:* 57. eine Amazonenschlacht mit der Gruppe des Achilles und der Penthesilea; *links:*

*) Es giebt aufser der Farnesischen Statue noch andere von Visconti angeführte Wiederholungen dieser Figur. Zwei wurden in der Tenuta del Colombaro an der Via Appia gefunden; drei waren ehemals in der Villa Mattei, und eine kleine im Herculanum entdeckte Bildsäule in dieser Stellung kam nach Frankreich und wurde von dem Grafen Caylus bekannt gemacht.

58. ein Relief aus dem Hofe des Palasts Mattei von gewöhnlicher, etwas alterthümlich gehaltener Arbeit, einen der Isis heiligen Festzug darstellend. Voran schreitet die Oberpriesterin, durch die einfachere Bekleidung mit einer langen aufgeschürzten Tunica von der Göttin selbst unterschieden, aber durch die bedeutendsten Attribute derselben, Lotus, Schlange und Situla, als deren erste Dienerin bezeichnet. Die Schlange ist um ihren linken Arm gewunden; sie erinnert an die heilbringende Isis (Isis salutaris) und durch ihren emporgehobenen Kopf, wie bei Juvenal, an die Gnade der Göttin. Die Situla — sonst neben dem Systrum, dessen schwankende Bewegung Ab- und Zuflufs des Wassers andeute, für ein Segenszeichen erklärt (Serv. ad Aen. VIII. 696), in der Hand der Priesterin vielleicht nur ein Opfergeräth — ist von ungewöhnlicher Form, mit dem Henkel vereinigt, so dafs sie ein durchbrochenes Oval bildet. Die zweite Figur, oberwärts nackt, barfufs, mit zwei Sperberfedern auf dem scheinbar geschorenen Haupte, und um die Stirn mit einem Bande geschmückt, hält eine geöffnete Rolle (kein Buch) mit beiden ausgestreckten Armen. Es ist der Bewahrer der heiligen Bücher, der *ἱερογραμματεὺς* nach Clemens von Alexandrien, bei dem eine ähnliche Figur mit Buch und Rolle beschrieben wird, der dort ein Sänger vorausgeht. Sein Kopfschmuck deutet auf den Sperber, der nach einer Angabe im Diodor den Priestern von Theben ein heiliges Buch gebracht, und die Schnur hat gleiche Beziehung auf den rothen Faden, mit dem es umwunden war. Die dritte Figur, ein Mann in langem Unterkleide und halb durch seinen Mantel verschleiert, mit hohen reich umwundenen Schuhen, vielleicht Halbstiefeln (nach der Priestersitte, die Herodot erwähnt, von Papyrus zu denken, wie die Gewänder von Leinen), hält mit beiden ausgestreckten und umhüllten Armen vor sich das Heiligste des Zuges, das Wassergefäfs; es ist nach Clemens (Strom. VI, 4. 9) der Prophet, der die Hydria zur Schau trägt. Das Gefäfs selbst, der unaussprechliche Inhalt einer nicht zu verrathenden Lehre (magna silentio tegendae religionis argumentum ineffabile. Apulej. XI p. 246), ist bauchig, mit breiter Mündung und hohem Henkel, der Beschreibung des Apulejus sehr entsprechend; statt der von ihm bemerkten Schlange auf der Höhe des Henkels findet sich eine unförmlichere Verzierung, in der die Erklärer eine Lotusblume erkennen wollten. Die vierte Figur ist die einer Opferdienerin. Ihre lange Tunica ist unter der rechten Brust geknüpft, der Mantel um den Leib geschlagen, das Haar in Flechten herabhängend. Sie erhebt in der rechten Hand das Systrum, in der linken trägt sie dem Bewahrer des heiligen Wassergefäfses einen Schöpflöffel (Capeduncula) nach. Die feierliche Haltung sämmtlicher Figuren, die letzte nicht ausgeschlossen, mufs jede andere Deutung als die eines Festzuges von diesem

Werke entfernen. Die Frauen mit aufgelöstem Haar und zur Selbstverwundung erhobenen Händen, deren Schaaren nach ägyptischer Sitte die Todtenklagen um einen Anverwandten übten, mögen bedeutend anders ausgesehen haben, als die Opferdienerin mit der zwar entblöfsten, aber sorgfältig unterbundenen Brust. Nichts desto weniger hat diese Brust allein die Erklärer vermocht, in Beziehung auf unser Werk von Todtenklagen, Sarkophagen und Grabmonumenten zu erzählen. Gleicherweise mufs jenen Erklärern die Ueberzeugung zu eigen verbleiben, dafs der Styl unsers Reliefs, weil er, wie Winckelmann und Lanzi gelehrt, nicht etruskisch sei, ägyptisch heifsen müsse, und der dritten Epoche der ägyptischen Kunst angehöre. M. Chiar. tav. 2.

In zwei kleinen Nischen stehen zwei Statuen unter Lebensgröfse: 59. Ein langbekleideter Priapus, gefunden unter Pius VI in den Ruinen von Castrum novum (M. P. Clem. I, 50); 60. ein junger Hercules mit einem Füllhorne, dessen Obertheil sammt der linken Hand und dem rechten Arm neu ist (M. P. Clem. II, 4).

In der offenen Halle folgt: 61. Liegende Figur einer Frau mit hohem Haarputze auf einem Sarkophagdeckel. — *Darunter:* 62. Schlechter Marmorsarg mit Genien der Jahreszeiten, und an der hintern Seite ein Löwe, der ein Reh zerfleischt; gefunden zu Roma vecchia vor Porta maggiore. — 63. Untertheil von der Bildsäule einer Nereide, welche auf einem Meerwunder sitzt, von vorzüglicher Arbeit: auf (64) einem bei Roma vecchia entdeckten Sarkophage, auf welchem Nereiden mit den Waffen des Achilles auf Delphinen vorgestellt sind. Man hat mit Wahrscheinlichkeit vermuthet, dafs die ähnlichen Vorstellungen des Scopas dieser schönen Composition zu Grunde liegen. P. Clem. V, 20.

In der obern Wand eingemauert: 65. Eine grofse, ehemals in der Villa Negroni befindliche Sarkophagplatte, auf welcher eine zwischen zwei gröfsern Arkaden angebrachte, und wie jene auf Korinthischen Säulen ruhende, halb angelehnte und reich verzierte Giebelthür vorgestellt ist. Die Thür selbst ist in zwei längliche Flügel getheilt, auf deren je zwei Feldern Genien der Jahreszeiten sich wiederholen; diese letztern sind geflügelte Knaben mit erhobenen Fruchtkörben in der Rechten, und einem Baumstamm zur linken Seite. Das Tympanum ist mit umgestürzten Fruchtkörben verziert, zu deren Seiten zwei lotusähnliche Blumen liegen. Undeutliche Verzierungen haben auch die Akroterien, das zur Linken zeigt Klaue und Flügel, vielleicht von einem Greif, das rechte eine kleine Hand, vermuthlich von einer schwebenden Figur. Zwischen den Säulen der Thür und der Arkaden stehen auf runden Basen Todtengenien, über denen Victorien, mit ärmellosen von der Schulter gestreiften Gewändern bekleidet, den Raum bis zum Gesims der Arkaden ausfüllen.

Ihre

Ihre grofsen Flügel treten bis an die Höhe der Platte, wo herabfallende Bänder zwischen ihnen bemerkt werden. Die Köpfe sind neu, die Flügel stark ergänzt, die Gewänder flatternd, die Stellung der schwebend zu denkenden Figuren vorgebückt, um die Genien mit Lorbeeren zu bekränzen. An dieser Handlung ist schwerlich zu zweifeln, obgleich die Arme neu, und die Spuren der Kränze zweifelhaft sind. Die Todesgenien, beide mit neuen Armen und Geräthen, mit halbergänzten Köpfen blicken von einander abwärts nach den Figuren der Arcaden hin. In der einen halberhobenen Hand halten sie Füllhörner, die neu und unerwiesen sind, in der anderen Eichenzweige, von denen zwei Eicheln als alt sich zeigen. Die von Arcaden eingeschlossenen Figuren sind an der einen Seite: eine halbverhüllte, von einer anderen geführte und von einem Mädchen mit einer Opferkiste begleitete Frau (sämmtliche Köpfe neu), zur rechten ein ältlicher Mann mit kurzem Bart, dem ein anderer bärtiger wie zuredend entgegentritt. Beider Hände sind neu. Ein Knabe, der mit der Linken etwa eine Rolle andrückt (Kopf und rechter Vorderarm neu), schreitet voran. Beide Gruppen, die hier Todeszüge zur Grabthür sind, erinnern in der Darstellung an Vermählungszüge. Die äufsersten Säulen sind oberwärts mit Löwenköpfen verziert.

Auf beiden Seiten des Einganges zum Saal der Thiere: 66. 67. Zwei Säulen von verde antico, mit modernen Capitälen; ehemals an einem Brunnen im päpstlichen Garten, und 68. 69. zwei schöne grofse molossische Hunde; der vom Beschauer rechts war ehemals im Palast Pichini; von dem anderen wird versichert, er sey in den Ruinen von Castrum novum gefunden. — *Ueber dem gedachten Eingange:* 70. Bassorilievo vom Giebelfelde eines kleinen Herculestempels im tiburtinischen Gebiet, wo es unter Pius VI gefunden ward. In der Mitte Hercules, stehend mit der Keule in der rechten und den Hesperiden-Aepfeln in der linken Hand, die Löwenhaut über den linken Arm gehängt. Ihm zur Rechten sein Köcher, und zur Linken der Scyphus, und ein Schwein, mit der Opferbinde umgürtet. L. L. Tom. IV, tav. 43.

71. Grofser Sarkophag mit der Vorstellung einer Amazonenschlacht. Er ist stark ergänzt, besonders an der sehr mit Figuren überladenen Vorderseite. Die besser erhaltenen Querseiten sind auch in der Erfindung vorzüglicher, und gestatten um so mehr die Annahme eines vortrefflichen Originals, als die Darstellung der einen Seite, nämlich der zur Linken, auf einem athenischen Werk war, welches nebst anderen von Lord Elgin geplünderten Kunstwerken auf dem Meere unterging. Für die Vorstellung ist es besonders bemerkenswerth, dafs einige Kämpferpaare Männer im Streit gegen andere Männer zeigen; unter den Amazonen müfste der eine Theil dieser Streiter für ihnen verbündet gelten, wäre

diese Annahme auch nicht durch das Mondszeichen der Meduse auf dem Schilde des einen Kämpfers vollständig beglaubigt. Es liegt nahe, hiernach an die Scythen zu denken, die mit den Amazonen verbündet gegen die Athener kämpften.

72. Sarkophagplatte, ehemals in der Villa Negroni, in drei Nischen abgetheilt, in deren äufserster gewölbten blasende Tritonen zu Verzierungen dienen, wie Adler in der mittleren gegiebelten. In der ersten und dritten Nische ist die Vorstellung einer römischen Frau mit dem Haarputz des dritten Jahrhunderts wiederholt, die vor einem auf einer Erhöhung sitzenden Mann mit einer Rolle steht, gegen den im Hintergrunde noch eine andere Frau gewandt ist. In der Mittelnische erscheint, auf die Verstorbene bezüglich, eine halbverhüllte Frau, welche ein nackter Knabe umklammert.

73. Sarkophag von geringer Gröfse und von sehr mittelmäfsiger Arbeit. Seine Figuren sind geflügelte Knaben mit bacchischen Attributen, Amoren, wenn wir den Sprachgebrauch der Alten befolgen, Genien, wenn wir eine jenem römischen Begriff entsprechendere Benennung suchen, welche den inwohnenden persönlichen Dämon der Götter wie der Menschen als Genius bezeichnete. Die häufige Anwendung jener Figuren auf Sarkophagen erklärt Visconti auf doppelte Weise: einmal durch den häufigen antiken Gebrauch bekannte Vorstellungen Erwachsener durch Kinder vorzustellen; so selbst Andromache, die den Leichnam des Hectors empfängt, auf einem Borghesischen Relief, so auf einem anderen Vaticanischen Sarkophage die Genien der Musen, die man ohne besonderen Grund wohl so wenig unerwachsen gebildet hatte, als die Genien des römischen Volks und der Kaiser. Diese Erklärung ist allerdings nicht hinlänglich; welche geflügelte Erwachsene sollten auch hier ersetzt werden? Genügender wird daher nach einer andern Betrachtungsweise an die Platonischen Lehren von der Rückkehr der Seelen zu ihren Gestirnen erinnert, und die Zurückführung einer dem Bacchus geweihten Seele zu ihrem himmlischen Sitze für den Zweck des vorgestellten Genienzuges erkannt. Der zurückzuführende Genius, dessen unausgeführter Kopf und dessen ausgezeichneter Platz in der Mitte des Reliefs seine Beziehung auf den Verstorbenen unverkennbar nachweist, wird von der Schwere der irdischen Sinne und der Betäubung des Lebens noch nicht völlig gelöst, von seligen Gefährten unterstützt, deren übriger Zug im Tanz und mit den Festzeichen eines bacchischen Gastmahls zu jener Seligkeit hinübergeleitet, welche die Mysterien des Gottes verbürgten. Aufser den drei Figuren der Mittelgruppe enthält das Relief noch sechs Genien. Der erste hält ein Tympanum, und wie Komus bei Philostratus, eine umgestürzte Fackel, die jedoch im Marmor einer Keule ähnlicher ist. Der zweite hat Leyer und Plectrum gefafst,

der sechste Schlauch und Thyrsus, der siebente Pedum und Laterne, der achte schlägt die Cymbeln und der neunte bläst auf einer Querflöte. Eine krumme Flöte, eine Syrinx, ein Paar Becken und eine Satyrmaske sehen wir auf dem Boden zerstreut; neben der Mittelgruppe, in deren wankender Figur Visconti einen Bacchus, oder gar einen Silenus vorgestellt wissen wollte, ruht aufschauend ein Panther. Eine Seltenheit dieses Reliefs ist die an wenig Denkmälern so unläugbare Querflöte. Die erwähnte Laterne, dem nächtlichen Zug wohl angemessen und einem Epigramme des Meleager entsprechend, ist hier und auf ähnlichen Reliefs den herculanischen Laternen so ähnlich als den mystischen Cisten, wie man sie auf dem capitolinischen Archigallus und sonst sieht. Namentlich bemerkt man an den letzten auch die dreifachen Reifen unsers Geräths, dagegen die Löcher auf dem gewölbten Deckel mehr für eine Laterne sprechen. L. L. Tom. V. Tav. 13.

74. *Auf diesem Sarkophage* ruht eine Platte mit einer schlummernden langbekleideten Frau. Ihr Gewand ist von der rechten Schulter nachlässig herabgestreift; ihre rechte Hand fafst eine um den Arm gewundene Schlange. Dafs nach dieser Schlange die Figur eine schlummernde Nymphe sein könne, hat Visconti aus einem Figürchen in der Nähe der vaticanischen Ariadne, aus einem anderen der Dresdner Sammlung, und aus einem Giustinianischen Relief mit der Geschichte des Pentheus nachgewiesen. Dagegen kann Form und Behandlung der Platte, so wie die Bekleidung der Figur und ihr Mangel an Bekränzung auch seiner letzteren Meinung, dafs wir den Sarkophagdeckel einer Eingeweihten des Bacchus voraus haben, einiges Gewicht geben. L. L. Tom. III. Tav. 43. — *Darüber, an der Wand:* 75. Kleines Bassorilievo mit einem Mithrasopfer. — *Gegen den Hof:* 76. 77. Zwei Badewannen von rothem Granit.

Im folgenden Gemache: 78. Die berühmte Gruppe des Laokoon mit seinen beiden Söhnen, deren allgemein bekannter Gegenstand keiner Erklärung bedarf. Dieses Werk ist unstreitig das ausdrucksvollste unter allen Denkmälern der antiken Sculptur, von denen die meisten in Ruhe ohne Gemüthsbewegungen erscheinen. Die Darstellung zeigt das Geheimnifs des Tragischen, wodurch die an sich schrecklichsten Gegenstände den Genufs hoher Schönheit gewähren. Wir sehen den Laokoon mit seinen Söhnen von mörderischen Schlangen ergriffen, welche die Rache einer erzürnten Gottheit sendet; erzürnt auf ihn nur, weil er ihrem Willen entgegen das Verderben seines Vaterlandes abzuwen-

den suchte; und bei diesem Leiden, das nicht allein ihn, sondern auch seine Kinder trifft, bewahrt dennoch die Kraft seines Geistes Fassung und Anstand, wodurch auch der Schmerz zurückgehalten wird sich in Verzerrungen zu äufsern, die der Schönheit nachtheilig sein würden. Der Ausdruck des Schmerzes erscheint gemildert durch eine gegenwirkende Kraft, die sich im Kunstwerke selbst offenbart, und ist nicht vom Künstler zu Gunsten der Schönheit unter den Grad der natürlichen Aeufserung herabgestimmt, wie Lessing anzunehmen scheint. Denn in den Regungen, die aufser der Herrschaft des Geistes liegen, in den unwillkürlichen Verzuckungen, in der krampfhaften Anstrengung der Muskeln, zeigt sich der Schmerz in seiner vollsten Stärke, und ist bewundernswürdig im ganzen Körper durchgeführt. Kein Modell konnte hier dem Künstler dienen, sondern nur das von seiner Phantasie erzeugte Bild, und eine tiefe lebendige Wissenschaft der Anatomie. Die Bildung dieser Figur zeigt einen bejahrten Mann, aber in ungeschwächter Kraft, und in einer über die Wirklichkeit erhobenen Fülle und Grofsheit der Formen: sie ist ideal, aber nicht wie im Torso bis zum Begriff eines unvergänglichen, gleichsam verklärten Körpers erhoben. Die zur Figur des Vaters unverhältnifsmäfsige Kleinheit der Söhne, besonders des älteren, dessen Bildung den Charakter eines ganz erwachsenen Jünglings trägt, kann in Werken der Alten nicht befremden, da diese, wie so viele Beispiele zeigen, auf das der Natur angemessene Verhältnifs der Gegenstände zu einander, wenig Rücksicht zu nehmen pflegten, und die Gröfse vielmehr nach der Bedeutung als der Naturwahrheit gemäfs bestimmten; *) und so sollten vermuthlich hier die Söhne auch durch die Dimension dem Vater, als der Hauptfigur, untergeordnet erscheinen, wozu auch noch die Betrachtung kommen konnte, dafs, wenn ihre Figuren gröfser vorgestellt worden wären, die Gruppe nicht ihre schöne pyramidalische Form erhalten haben würde. Dieses

*) So erscheinen auf alten Denkmälern die gröfseren Thiere, wie Pferde, Elephanten u. s. w., gewöhnlich zu klein im Verhältnifs der menschlichen Figuren, wie z. B. die Pferde der Dioscuren auf Monte Cavallo. Auch in der Kunst des Mittelalters diente die Gröfse der Figuren den Grad ihrer Bedeutung anzuzeigen, wie die christlichen Mosaiken bis zum 14ten Jahrhundert zeigen.

Werk ist nicht geschliffen, sondern durchaus mit dem Eisen vollendet, was den Charakter der Haut und des Fleisches erhöht, dem sich die Politur dagegen sehr nachtheilig zeigt, besonders wenn sie, wie in so vielen Sculpturen, bis zum völligen Glanze getrieben wird.

Die Gruppe des Laokoon wurde nicht an dem Orte entdeckt, den Winckelmann angiebt, und wo man noch jetzt ihren Fundort zeigt, nämlich im Hintergebäude der Bäder des Titus gegen Monte Celio, in dem Saale, welchen das angebliche Gemälde des Coriolan verziert, sondern, nach Andreas Fulvius, einem gleichzeitigen Schriftsteller, bei den sogenannten Sette Sale, welche unstreitig Wasserbehälter der gedachten Thermen waren; und dasselbe bezeugen auch andere Nachrichten aus dem 16ten Jahrhundert. Diese Entdeckung, die im Jahre 1506 erfolgte, erregte sogleich die Aufmerksamkeit des Papstes Julius II, welcher auf die Nachricht davon dem damals in seinen Diensten stehenden Baumeister Giuliano da Sangallo den Auftrag gab, die Gruppe zu betrachten, worauf sich dieser in Begleitung des berühmten Michelagnolo dahin begab, und auch alsobald in ihr das von Plinius so sehr gepriesene Werk, welches den Palast des Titus schmückte, erkannte. *) Der Papst erhielt sie von dem Entdecker Felix de Fredis, dessen Vigna an diesem Orte lag, gegen eine Belohnung von der Hälfte der Einkünfte der Accisen an der Porta S. Giovanni. Sie erregte in jenem Zeitalter der höchsten Blüthe der neueren Kunst, in welchem es das Schicksal fügte, dafs auch die gröfsten Denkmäler der antiken Sculptur wieder an das Licht gezogen wurden, allgemeine Bewunderung, und Michelagnolo soll sie nur das Wunder der Kunst (il portento dell' arte) genannt haben.

Nach Plinius wurde sie von drei Künstlern, Agesander, Polydorus und Athenodorus von Rhodus, verfertigt. Den letzten zeigt als Agesanders Sohn die Inschrift auf einer Base, die zum Piedestal einer Bildsäule diente, und von dem Cardinal Alexander Albani 1717 in den Ruinen von Antium entdeckt ward. Winckelmann setzt diese Künstler in die Zeit Alexan-

*) Diefs wird in einem Briefe des Francesco da San Gallo, Sohn des Giuliano, erzählt; bekannt gemacht von Fea Miscellanea, Tom. I, p. 329.

ders des Grofsen, weil nach seiner Meinung der Charakter des Werks dieser Epoche der Kunst entspricht. Lessing bemerkte dagegen, dafs aus dem Zusammenhange der Stelle des Plinius als wahrscheinlich hervorgehe, dafs sie erst in den Zeiten der Kaiser lebten, wie auch einige ältere Gelehrte angenommen haben.

Plinius schreibt, es sei die ganze Gruppe aus einem einzigen Marmorblock verfertigt; aber bereits nach der Ausgrabung derselben fand man das Gegentheil, und entdeckte vier fast unmerkliche Fugen; und zuletzt hat sich ergeben, dafs die Gruppe aus fünf Marmorstücken zusammengesetzt worden, die man aber nur bei sehr aufmerksamer Betrachtung bemerken kann. Der rechte Arm des Vaters wurde unter Clemens VII von Montorsoli aus Marmor ergänzt. Der gegenwärtige ist nur von Stuck, und, wie Fea sagt, von Cornachini, einem Bildhauer des 17ten Jahrhunderts, verfertigt; scheint aber verschieden und weit besser als die zwei Arme der beiden Söhne von demselben Künstler. Aufserdem sind noch ergänzt die Zehen am linken Fufse des Vaters; an dem Sohne, ihm zur Rechten, die Zehen des rechten Fufses; an dem anderen Sohne drei Zehen des linken und Einiges an den Schlangen. M. P. Clem. Tom. II, tav. 39.

An der Seitenwand rechts: 79. Triumph des Bacchus über die Indier; ein Bassorilievo, welches Pius VII für das Museum erwarb. Es war ehemals im Besitz des Bildhauers Cavaceppi und gehört unter die vorzüglich gut ausgeführten Sarkophagarbeiten, ist aber leider sehr verstümmelt. M. Chiar. tav. 34.

Man sieht in der Folge vom Beschauer rechts eine bekleidete Herme mit bärtigem sehr verwittertem Haupt mit einem Haarknauf (im verfehlten Stich weiblich und mit einer Haube) vermuthlich eines bärtigen Bacchus. Vor derselben eine Frau in Tunica und Mantel, ohne Kopf und Arme, die auf einer brennenden, mit einem Laubgewinde geschmückten Ara zu opfern scheint. Hinter ihr ein geflügelter Amor, der auf einem Panther oder einer Löwin reitet. Er und das Thier sind sehr verstümmelt. Es folgt Silen in gewöhnlicher Stellung in langem Unterkleide mit langen Aermeln, über das ein Mantel geworfen ist, und beschuhten Füfsen. Die Hände fehlen, die Bewegung der Arme und die Haltung des Körpers zeigen aber, dafs er mit denselben einen Stab hielt, um sich im Gehen zu stützen. Eine darauffolgende Bacchantin in langer

Tunica, um die Schenkel geknüpftem Mantel und fliegendem Ueberwurf, hebt den linken Arm mit geballter Faust in die Höhe: der rechte fehlt; sie schlug vermuthlich die Cymbeln. Eine weibliche bis auf die Füfse bekleidete Figur, die von hinten erscheint, hebt die mystische Schwinge empor; ihre Arme sind verloren bis auf die eine Hand. Nach derselben erscheint ein Gefangener, mit der Chlamys bekleidet, die Hände auf den Rücken gebunden. Ihn scheint Pan zu führen, den die langen herabhängenden Bocksohren an dem bärtigen Kopfe kenntlich machen. Seine Beine fehlen, so wie der rechte Arm. Zu seinen Füfsen erscheint der mystische Korb, unter dessen halbgeöffnetem Deckel die gewöhnliche Schlange hervorkriecht; daneben eine Satyrmaske. Hinter den zuvor gedachten Figuren sieht man zwei Elephanten und zwei Kamele mit mehreren Gefangenen, deren Gestalten sehr verstümmelt sind. Zuletzt kommt der Wagen des Bacchus von einem Centaur und einer Centaurin gezogen. Diese hält einen Zweig in der Hand und jener, mit bärtigem Kopf, ist um den Pferdeleib mit einem Laubgewinde bekränzt. Vor ihm reitet ein Amor (eine sehr verstümmelte Figur) auf einem Löwen. Einen Tiger mit einem Gewinde um den Leib sieht man liegend unter dem erwähnten Centaur. Der Gott erscheint neben einer sehr verstümmelten Figur, die man, nach dem Rest eines Pedums, und selbst nach der üblichen Sitte indischer Triumphe, für einen Satyr zu halten hat, nicht mit den Erklärern für eine Ariadne. Zur andern Seite des Bacchus steht eine Siegesgöttin, mit einer Palme in der Linken; ihre Rechte scheint dem Gotte einen Kranz aufzusetzen. Neben dem Wagen eine bekleidete weibliche Figur, mit einer Trophäe, ähnlich einer von Visconti für eine Victoria erklärten Frau auf einem Bassorilievo dieses Museums, T. IV. tav. 16. Diese Erklärung ist trotz der bereits zuvor erwähnten Victoria auch für diese verstümmelte Figur schicklicher als die Benennung einer Bacchantin mit einem Schirme. Es ist wahrscheinlich, dafs diese Figur die Composition abschlofs, wie ähnliche Eckfiguren, obwohl der stark beschädigte Marmor nicht darüber entscheiden läfst.

Gegenüber zur Linken: 80. Sarkophagplatte mit einem bacchischen Zuge. Links vom Beschauer erscheint zuerst Bacchus in einer von Centauren gezogenen Biga. Er ist nicht wie anderwärts nach Triumphatorensitte stehend, oder wie in der sonst ähnlichen Composition (M. P. Clem. T. IV. 22.) liegend gebildet, sondern hoch sitzend, den Thyrsus in der Linken, den Cantharus in der Rechten, bekleidet nur mit einem, nach Sitte der Luftgötter, über das Haupt und beide Arme (vermuthlich auch um den linken) kreisförmig geschlagenen Ueberwurf. Sein Blick ist rechts hin umgewandt, nach einer hinter ihm stehenden Figur, welche die Rechte auf seinen rechten Arm, die Linke vermuthlich

auf seine linke Schulter legt. Ihre Stellung verbietet uns hier, und noch mehr auf dem erwähnten Werk, IV. 22, wo sie hinter dem ausgestreckten Jüngling steht, an die Braut des Dionysos zu denken. Dionysos selbst erscheint in beiden Gruppen fast ohne Theilnahme und die weibliche Figur mehr theilnehmend als zärtlich. Die Nebris kommt ebenfalls der Ariadne nicht wohl zu. Visconti dachte an Semele, Methe und Nysa; die letzte Benennung ist wohl die natürlichste, und überdiefs durch die Weinlaube (P. Clem. IV, 22) zu rechtfertigen, unter der Nysa auch im Alexandrinischen Zuge des Ptolemäus erschien. Kopf und rechte Schulter der Figur sind neu. Die Aufsenseite des Wagens ist mit einem Satyr verziert, der einen traubengefüllten Korb hält; ein anderer liegt umgestürzt auf dem Boden. Ein Löwe und ein Panther, dessen vordere Hälfte neu ist, schreiten zwischen den vorgespannten Centauren. Von diesen erscheint der rechte als ein schwacher Alter. Der Baumstamm in seiner Linken erinnert an die Dendrophorien. Auf seinem Rücken steht ein Amor, Beine und Hände desselben sind neu. Von dem Fähnlein, das Zoëga nach dem angeführten Monumente (IV, 22) in seiner Rechten vermuthete, ist jede Spur verloren. Seine Linke hielt die Zügel des Centauren, von denen noch ein Rest an dessen Gürtung zu bemerken ist. Der junge Centaur zur Linken hält eine Amphora, richtiger einen Krater, auf seiner rechten Schulter; der linke Arm ist neu. Beide Centauren haben Satyrohren; zwischen ihnen ragt der Widderkopf hervor, in welchen die Deichsel des Wagens ausläuft. Weiterhin folgt der Kopf einer weiblichen Figur und ein pinienbekränzter Flötenbläser, durch Nebris und Schwänzchen als Satyr bezeichnet. Eine Bacchantin, etwa Methe, schlägt das Tympanum. Ein Pan scheint die Schlange der Cista mystica an seinem Bein zu fühlen, und schwingt, niederwärts schauend, das Pedum; Bein und Schlangenkopf sind neu, die Ergänzung aber sicher. Dasselbe Bein des Pan tritt auf den nahen Wagen, der sonst, wie sämmtliche folgende Figuren durch einen Baum, wie Lorbeer oder Steineiche, von den vorigen geschieden wird. In einem niedrigen Wagen (Plaustellum) sitzen zwei bekleidete weibliche Figuren. Die eine ausgestreckt eine Maske auf ihrem Schofse haltend, die andere zu ihren Füfsen sitzend und beschäftigt, die Stirn der Maske mit einem bacchischen Kranze zu umwinden. Die Maske ist alt und bärtig; ihr Scheitel, auf dem nach Zoëga die linke Hand der bekränzenden Frau ruhen mochte, ist neu, daher es unsicher ist, ob sie behaart war. Gegen Visconti's Vermuthung, die beiden Figuren seien die Musen des Drama, Melpomene und Thalia, bemerkt Welcker, dafs die Maske keine Theatermaske ist; man könnte noch hinzufügen, dafs die eine Figur der anderen untergeordnet scheint, dafs die Musen auf guten Werken nicht leicht ärmellos erscheinen,

endlich dafs ihre Erscheinung in bacchischen Zügen nicht gewöhnlich ist. Da jedoch auch auf einem Sarkophag im Campo Santo zu Pisa eine durch die Maske auf dem Haupt ganz entschiedene Muse, neben dem bacchischen Wagen einherzieht, und auf die gegebene Unterscheidung der Masken nicht hinlänglich viel zu geben sein dürfte, so scheint es uns am wahrscheinlichsten in der dienenden Frau allerdings eine Muse, in der sitzenden aber eine Ordnerin der Mysterien zu sehen, wie Mystis oder Telete. Um ihren Wagen herum erscheinen denn auch die sterblichen Diener des Bacchus passender. Durch flacheres Relief als entfernter bezeichnet sieht man zwei Satyrn; der eine trägt ein Lamm, der andere ein Rind auf seinen Rücken. Ein Alter mit einem Schurz um den Lenden erscheint in stärkerem Relief. Er ist wohl eher ein sterblicher Bacchusdiener als ein Silen; es pafst wohl dazu, dafs die Wanne, die er erhebt, diefsmal nicht den Phallus, sondern ländliche Früchte zeigt. Um das Gespann der trunken hinsinkenden Esel sind zwei Figuren beschäftigt. Ein Jüngling am Ende des Reliefs, durch Ohren und Schwänzchen als Satyr bezeichnet, hält den Kopf des Esels zur Linken. Von der Höhe her über der Frau im Wagen ist ein Pan beschäftigt, die Thiere an den Zügeln heraufzuziehen. Von dem, was als Thyrsus erscheint, ist nur der Knauf alt, und das über dem Halse des Pans sichtliche Ende; Zoëga hält den ersteren für ein Werkzeug zum Stacheln der Thiere, von der ebenfalls neuen Hand des Pans gehalten, und das letztere für die fortgesetzten Zügel, die der Pan sich um den Hals gelegt habe, wie römische Wagenlenker sie um den Leib gürteten. An der Aufsenseite des Wagens ist ein Thier in Relief zu sehen. Es ist, wie Zoëga richtig bemerkte, ein Panther und kein Greif wie Visconti meinte. Beide Wagen haben Widderköpfe am Ende der Deichseln. Bemerkenswerth sind auch die bei ähnlichen für das bacchische Geräth bestimmten Wagen, sonst nicht leicht mit Speichen versehenen Räder. M. P. Clem. Tom. V, tav. 7.

In den beiden Nischen einander gegenüber: 81. Weibliche Gewandfigur mit aufgesetztem Portraitkopfe, von Fea für die Pudicitia gegeben. Sie hat aber das Haupt nicht eingehüllt, wie sonst die Figuren dieser Göttin. Neu die rechte Hand und die Nase. Das Uebrige des Gesichts scheint stark überarbeitet. — 82. Weibliche Figur von einer Brunnenmündung, gefunden im Garten der Mendicanti. Visconti hielt sie für eine der Appiaden oder Nymphen der Aqua Appia, wie deren vor dem Tempel der Venus Genetrix standen. Die jetzt geschlossene Oeffnung in ihrem Leibe, aus der das Wasser in die grofse Muschel strömte, die sie mit beiden Händen vor sich hält, läfst auch keinen Zweifel übrig, dafs sie eine Brunnen-Nymphe sei; nur beruht die von dem Fundort hergenommene Ortsbestimmung auf einer irrigen Voraus-

setzung von der Lage des Forums des Cäsar. Neu die Vorderarme und Hände mit dem äufsern Theile der Muschel. L. L. Tom. I, tav. 35.

In der folgenden Halle an der Wand: 83. Hercules, der den jungen Telephus auf den Armen hält, und Bacchus auf den Satyr gestützt, ein ziemlich gutes Werk in stark erhabener Arbeit. Bacchus ist nur um die Schenkel und Beine bekleidet; zu seinen Füfsen ist ein Panther gröfstentheils neu. Ergänzt ist auch der Kopf des Satyrs, der rechte Arm desselben mit dem Pedum und beide Vorderarme des Bacchus. Hercules hat die Löwenhaut über das Haupt gezogen. Sein linker Arm trägt den Telephus, und seine rechte Hand hält ein Füllhorn; ihm zu Füfsen ist links ein Hirsch und rechts Bogen und Köcher. Der rechte Arm mit der Keule ist neu: sie ruht auf einem Stierkopf, von dem das hintere Ohr und Horn alt zu sein scheinen. Neu ist noch Kopf, Hals und rechtes Bein des Hirsches, und Arme und Beine des Knaben.

Darunter: 84. Cinerarium eines Clodius Apollinaris, mit einer Grabthür an der Fronte, die zwei Victorien eröffnen; ehemals in der Villa Mattei. Mon. Mat., Tom. III. tav. 63. — *Darunter:* 85. Sarkophag, gefunden in der Vigna Moroni, dem Grabmal der Scipionen gegenüber. An der Fronte waffentragende Amoren. Zwei derselben in der Mitte halten ein rundes Schild mit Medusenhaupt, worunter Pan und Eros im Wettkampf in sehr kleinen Figuren zu bemerken sind. Die übrigen Amoren halten Helm, Speer und Beinschienen. Auf dem Deckel wird in der Mitte eine leere Tafel ebenfalls von zwei Amoren gehalten: zwei andere zu beiden Seiten halten Lorbeerkränze. — 86. Grofse Wanne von grauem Granit; gefunden in der Villa Hadrians bei Tivoli. Ein Canal, der inwendig zu beiden Seiten zum Einsetzen einer Zwischenwand gemacht zu sein scheint, veranlafste die alberne Vermuthung, dafs dieses Gefäfs zwei kaiserliche Leichen bewahrte. — *Darüber:* 87. Ein gutes erhobenes Werk, von carrarischem Marmor, vermuthlich von einem Triumphbogen; ehemals im Garten des Palastes Ottoboni (Fiano), in dessen Nähe bis zur Zeit Alexanders VII der Triumphbogen Marc Aurels stand. Es stellt einen römischen Opferzug nach einem erhaltenen Siege vor. Die Köpfe aller Figuren sind mit Lorbeeren bekränzt. Zwei Lictoren beginnen den Zug, von denen der erste auch in der Hand einen Lorbeerzweig hält. Neu sind die Köpfe der vorderen Figuren, bis auf das Untertheil vom Haupte des Mannes, der im Profil, die Toga über den Kopf gezogen, erscheint, und einige Hände. Eine der hinteren Figuren hält ein Opferkästchen (Acerra). M. P. Clem. Tom. V, tav. 32. — *In der folgenden Nische:* 88. Weibliche Bildsäule als Isis Salutaris ergänzt. Den Kopf (antik aber fremd,

und von besserer Sculptur als das Uebrige der Figur) bezeichnen, nach Visconti, die beiden Schlangen auf der Stirnkrone als das Bild dieser Göttin. Neu ist der Hals, der ganze rechte Arm mit der Schlange in der Hand, der linke Vorderarm mit der Hand, die eine Schüssel hält, und einige Ausbesserungen am Gewande, das keinen vorzüglichen Styl zeigt. L. L. Tom. VII, tav. 5. — *An der Wand:* 89. Roma, die einen siegenden Kaiser begleitet; schönes Bassorilievo, wahrscheinlich von einem Triumphbogen. — *Unten:* 90. Grofse Badewanne von rothem Granit, mit einer Meduse geschmückt, aus der Villa Negroni.

91. Etruscische Todtenkiste, von volterranischem Alabaster, ehemals zu Todi, und bekannt gemacht bei Gori M. Etrusc. Tom. II, tav. 135, wo dem Relief die ganz unhaltbare Erklärung einer Amazonenschlacht gegeben ward, und bei Micali, Italia avanti il Dominio dei Romani, tav. 43, 44. Auf dem Deckel sind, wie äufserst selten in ähnlichen Werken, zwei Figuren gelagert; die eine männlich, oberwärts abgebrochen und entblöfst, mit langem Todtenkranz umgürtet, und einen einhenkeligen Becher mit langem Fufs in der Linken haltend. Die andere auf einem Kissen daneben gestützte Figur, weiblich, mit enggegürteter ärmelloser Tunica, unterwärts mit einem Mantel bekleidet, scheint in der ersten stehenden Figur des unteren Reliefs vom Beschauer links wiederzukehren. Dafür spricht der Ueberwurf, den sie mit der linken Hand (die rechte fehlt) über ihren Hinterkopf hält, die gezackte Krone auf ihrem Haupte, und ihr beide Male bemerkliches gewundenes Halsband. Diese Wiederholung macht auch die Wiedererscheinung des oben entblöfsten Mannes wahrscheinlich. Man möchte ihn in dem mit langem Untergewande, Harnisch mit Meduse und Chlamys reich bekleideten Krieger erkennen, dessen Quadriga, trotz zweier vergeblich abwehrenden Jünglinge (der eine behelmt) von zwei Furien (die eine nur am Haupt geflügelt) und einem phrygisch bekleideten Manne zersprengt wird.

Verderbliche Figuren ähnlichen Ansehens kommen auf ähnlichen Werken dann und wann vor; die unsrige, deren Bekleidung dem vermeintlichen Lajus einer ähnlichen Composition bei Inghirami mon. etrusc. Ser. I, tav. 66, widerspricht, ist im Verein mit den Furien vielleicht nur eine allgemeine Vorstellung der rächenden Todesmacht, welche den Verstorbenen aus der Kriegsrüstung des unteren Reliefs in das Leichenkleid brachte, das ihn auf dem Deckel umgibt. Einer solchen allgemeinen Deutung schliefsen sich häufige Kämpfe etruscischer Grabmäler an, denen alle individuelle Bezeichnung einzelner Mythen fehlt. In anderen Fällen hat man eine solche Beziehung vielleicht mit Unrecht gesucht, wie in den häufigen Vorstellungen einer auf Achilles vor Lykaon gedeuteten Figur mit einem Rade. Dieses Rad, dem wir

dann und wann eine andere Beziehung nicht durchaus abstreiten wollen, pflegt doch immer ein verderblich entgegengestrecktes Todeszeichen zu sein, etwa als Symbol der nächtlichen Göttin Nemesis, und als solches möchten wir es auch in der Hand unseres Todesgottes nehmen. Unentschiedener würden wir wegen der weiblichen Figur sein, deren ganzes Ansehen, namentlich auch durch die Krone, einer Göttin ähnlicher ist als einer Sterblichen; auch ihre zuschauende Stellung am Ende der Composition erinnert an vermuthliche Lebensgöttinnen auf ähnlichen Darstellungen wie bei Inghir. l. c. tav. 66; doch scheint ihre Wiederholung auf dem Deckel, wiewohl ohne Todtenkranz, für eine Sterbliche zu sprechen. Man könnte die Gemahlin des von den Todesgöttern getroffenen Verstorbenen in Gestalt einer hülfreich einsprechenden Lebensgöttin gebildet glauben. Noch ist an jeder Querseite eine Furie zu bemerken.

Darunter: 92. Sarkophag, ehemals an einem Brunnen im Giardino degli Irigami a Cerchi. An der Fronte sind Nereiden und Tritonen gebildet, die mit Musik der Cither und Schalmeien sich auf des Oceans Wellen ergötzen, von schwebenden Amoren begleitet. An dem einen Ende ein Meerstier, und an dem anderen ein Meerwidder, mit denen zwei Nereiden scherzen, wie auf zwei anderen Reliefs dieses Museums. Auf dem Vorgrunde Delphine und Kinder, nach Buonarroti's und Visconti's wahrscheinlicher Vermuthung, Genien menschlicher Seelen, die, in Begleitung der Meergöttinnen, nach den seligen Inseln wandeln. Unter den Tritonen ist einer mit zwei Krebsscheeren auf dem Haupte zu bemerken, von denen die linke neu ist, wie der Kopf des kleinen Seethieres in der Mitte. M. P. Clem. Tom. IV, tav. 33. — 93. *Gegen den Hof:* Eine Marmorscheibe, die obere Hälfte ergänzt, mit einer Bacchantin auf der einen Seite, und einer Ara zwischen zwei Pinienbäumen auf der anderen; defsgleichen zwei Cinerarien. — 94. Ein kleines Ossarium mit einem dachförmigen Deckel; und 95. eine grofse länglich-viereckige Todtenkiste, der ein unterwärts umlaufendes, Gesims und ein stark geflickter dachähnlicher Deckel mit Giebeln, und je fünf Stirnziegeln an den Längseiten, ebenfalls das Ansehen eines Gebäudes giebt. Alle vier Seiten sind mit Gewinden von Eichenlaub geschmückt, die an den Ecken von langbekleideten Victorien mit entblöfster rechter Brust, und aufserdem in der Mitte der Längseiten von stehenden Amoren gehalten werden. Ueber den Gewinden erscheint unter jedem Giebel eine Medusa, auf den Längseiten tragische Masken und zwar auf einer derselben mit geschuppter Stirnkrone.

Im folgenden und letzten Gemache: 96. Die unter dem Namen des Apollo di Belvedere, berühmte

Bildsäule; gefunden in den Ruinen des alten Antium, bei dem heutigen Porto d' Anzo, gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts. Julius II kaufte sie als Cardinal an, und liefs sie in seiner damaligen Wohnung im Palast Colonna, darauf aber, nachdem er zur päpstlichen Würde gelangt, hier im Belvedere aufstellen.

Der Gott ist in vorwärts schreitender Stellung, den linken Arm ausgestreckt, mit Chlamys und Köcherband bekleidet, und scheint so eben einen Pfeil abgeschossen zu haben. Dafs er in der Linken einen Bogen gehalten habe, wird von Zoëga ohne Grund bezweifelt. Die Schlange, die sonst um den delphischen Dreifufs gewunden erscheint, zeigt sich hier um einen Stamm neben dem Gotte. Ueber das Ziel des Schusses sind die Meinungen sehr verschieden gewesen. Winckelmann sieht, in seiner poetischen Beschreibung dieser Statue, den Apollo nach Erlegung des Drachen Python, läfst jedoch neben dieser natürlichsten Vermuthung auch eine andere sehr unwahrscheinliche zu, als könne man seine Stellung auch auf die Erlegung des Tityus beziehen, welcher der Latona Gewalt anthun wollte. Visconti dagegen neigte sich, nach anderen früher von ihm geäufserten Vermuthungen, zu der Meinung hin, dafs wir in diesem Werke einen Apollo Alexikakos, Abwender des Uebels, sehen. Aber die Reste der Bildsäule dieses Gottes, die vor einigen Jahren bei den Ausgrabungen des ihm zu Phigalia errichteten Tempels gefunden wurden, haben gezeigt, dafs man ihn als Apollo Musagetes vorzustellen pflegte, welches auch dem Charakter einer besänftigenden, das Uebel abwendenden Gottheit weit mehr entspricht, als Stellung und Ausdruck dieser Statue, in der er vielmehr zürnend erscheint, und an den Apollo des Homer erinnert, der durch seine Pfeile die Pest im Lager der Griechen verbreitet. Mit mehr Wahrscheinlichkeit und mit Beziehung auf die Beschreibung des Properz hat man neuerdings in dem Apoll von Belvedere einen Apollo Actiacus erkennen wollen, doch sind die entschiedenen Vorstellungen dieses Gottes entgegen, die ihn auf Münzen leyerspielend und langbekleidet vorstellen. Petrusi I, 2. 4. 3. 12. 5.

Vielleicht schmückte diese Statue in Antium, einem Lust-

dorte der ersten Cäsaren, wo Caligula und Nero geboren wurden, ein kaiserliches Gebäude. Dafs sie in den Kaiserzeiten verfertigt worden, macht schon die Arbeit nicht unwahrscheinlich, in der sich zwar eine grofse Vollkommenheit offenbart, aber zugleich eine gewisse, späteren Zeiten eigenthümliche Eleganz, wenn man so sagen darf, die an jene Verzärtlung gränzt, wodurch nach und nach die Kunst Ernst und Strenge verliert.

Aufser allen Zweifel aber wäre gesetzt, dafs die Statue nicht in Griechenland, sondern in Italien, unter den Kaisern oder gegen das Ende der römischen Republik, verfertigt worden, wenn man es für ausgemacht annehmen wollte, dafs sie von carrarischem Marmor sei. Mengs war, so viel wir wissen, der erste, der diese Behauptung als einen Hauptgrund aufstellte, dafs die Statue nicht aus den besten Zeiten der antiken Kunst sein könne. Ihm entgegen machte Visconti das Zeugnifs einiger damals in Rom lebenden Bildhauer bekannt, dafs der Marmor griechisch sei, trat jedoch später selbst der von ihm früher bestrittenen Meinung bei, in Folge der während der Aufstellung der Statue in Paris von Mineralogen angestellten Untersuchung des Marmors, welche erklärten, dafs er keine von den bekannten griechischen Marmorarten zeige, dafs dagegen ihm ähnliche Adern sich wirklich in den Brüchen von Carrara vorfinden. So viel ist gewifs, dafs er nicht zu der gewöhnlichen Art des carrarischen Marmors gehört.

Die Ausführung des Werks ist bewundernswürdig, und erscheint in keinem antiken Werke vollkommener in allen Theilen durchgeführt. Der rechte Vorderarm ist von Montorsoli ergänzt. Die Bewegung der Hand desselben ist gewifs verschieden von der, welche sie ursprünglich hatte, und giebt durch ihre affectirte auswärts gekehrte Richtung der ganzen Statue einen etwas theatralischen Anstand. Die Beine waren, wie man sieht, bis an die Knöchel gebrochen. L. L. Tom. I, tav. 14 u. 15.

An den Seitenwänden sieht man zwei Bassirilievi, *rechts* 97. eine Löwenjagd, und *links* 98. zwei weibliche Figuren bei einem Stier und einem Candelaber. Antik davon ist nur ein Fragment, in Terra di Lavoro gefunden. Fast die ganze Figur, welche

den Stier zurückzieht, so wie der Kopf und die hintere Hälfte des Stiers sind neu; von dem letzteren ist nur der Hals alt. Da auch von der erhaltenen Figur die rechte Hand neu ist, so bleibt es ungewifs, ob sie in religiöser Verrichtung die heiligen Binden des Candelabers fafst, wie, laut Visconti, auf einem Farnesischen Relief eine ähnliche Figur, gleichfalls mit langer um den linken Arm geschlagener Binde, einen Candelaber trägt, oder ob sie nur das vom Stier umgestofsene Geräthe aufrecht halten will. Dafs der Stier sie bedroht, ist nicht klar. Die Ergänzung der anderen Figur ist nach einem mediceischen Relief vorgenommen worden. Eine Priesterin mit einem Opferstier erkennt man leichter in ihr, als mit Visconti eine Verehrung des Bacchus in Stiergestalt. Das erwähnte wohlerhaltene mediceische Relief befindet sich gegenwärtig in der Gallerie zu Florenz; auf demselben hält die erste Figur einen kleinen dreiseitigen Candelaber. Die Farnesische Wiederholung ist in Neapel wenigstens nicht ausgestellt, und kann vielleicht, da die erwähnte Anführung auch auf das mediceische Werk pafst, auf einer Verwechslung mit diesem beruhen. L. L. Tom. V, tav. 9.

3. *Sala degli animali.*

Der Saal, welcher auf die Halle des Hofes folgt, führt den Namen Sala degli animali, weil die meisten daselbst aufbewahrten Bildhauerarbeiten Thiere vorstellen. Die meisten haben bedeutende Ergänzungen von der Hand des Franzoni, und einige sind ganz von diesem Bildhauer verfertigt, welcher zur Zeit Pius VI ein gewisses Ansehen in Rom behauptete. In der Mitte dieses Saals, wo die beiden Eingänge vom Hofe und vom Saale der Musen einander gegenüber stehen, bilden zwei Pfeiler und zwei graue Granitsäulen auf jeder Seite eine Art von Vorhalle. Vier rothe Granitsäulen stehen an beiden Enden des Saales. Der Fufsboden ist mit antiken Mosaiken geschmückt. In der Vorhalle sieht man zunächst beim Eintritt einen Wolf unter einem langen Zweige in einer viereckigen Einfassung, zu Fallerone in der Mark Ancona entdeckt; und darauf folgt ein Mosaik von schwarz und weifsen Steinen, gefunden bei der Ausgrabung des pränestinischen Forums, unter Pius VI. Die Gegenstände sind: Arabesken, Vögel, zwei Masken, und auf dem mittleren Bilde ein Adler mit einem geraubten Hasen. Zwei andere antike Mosaiken mit Vögeln, Fischen und Früchten, in mehrere Bilder abgetheilt, gefunden zu Roma vecchia, schmücken den Fufsboden in den beiden Abtheilungen des Saales.

Vom Eingange rechts: 1. Ein Meerschwein, Fragment; auf zwei übereinander stehenden Aren. — 2. Kopf einer Kuh. — 3. Eine Kröte von Rosso antico. — 4. Ein kleiner Windhund. — 5. Gruppe von zwei Jagdhunden. — 6. Zwei Windhunde; eine schöne Gruppe; gefunden in der angeblichen Villa des Antoninus Pius, an der Strafse gegenüber von Civita Lavigna. — 7. Ein Windhund, an demselben Orte gefunden. — *Oben an der Wand:* 8. Ein Bassorilievo, worauf ein Elephant, der mit einem Tiger kämpft, drei andere Tiger und ein Auerochs. — 9. Ein Schaf. — 10. Ein Hund von Paonazzetto. — 11. Darüber ein Bassorilievo mit einem Candelaber zwischen zwei Victorien, welche den Stier opfern. — 12. Eine Ente. — 13. Ein Ibis mit einer Schlange in dem Schnabel. — 14. Ein Reiher von Rosso antico. — 15. Gruppe des Mithras, nach Bassirilievi dieses Gegenstandes ergänzt. Der Kopf des Mithras ist antik, aber fremd; der ursprüngliche war ohne Zweifel nicht vorwärts, wie dieser, sondern rückwärts, wie auf allen ähnlichen Vorstellungen, gewendet. Neu sind Arme und Füfse, der fliegende Theil der Chlamys, der Kopf und drei Pfoten des Stiers; defsgleichen der Hund, die Schlange und der Scorpion, von denen antike Anzeichen noch sichtbar waren. M. P. Clem. Tom. VII, tav. 7. — 16. Ein Hahn; ehemals in der Villa Mattei. L. L. Tom. VII, tav. 26. — 17. Ein Storch mit ausgebreiteten Flügeln, der eine Schlange im Schnabel hält. L. L. Tom. VII, tav. 28.

Darüber: 18. Ein bacchisches Relief. Der Wagen des Bacchus wird von zwei Centauren gezogen: der eine bläst ein Horn, das vielleicht vor der Ergänzung eine Doppelflöte war; der zweite spielt die Cither. Auf diesem steht ein Knabe mit einem Fähnlein in der Hand. *) Der Gott ist liegend vorgestellt, in der gesenkten Linken einen Blumenkranz, in der über das Haupt gelehnten Rechten, die jedoch nach Zoëga's Bemerkung neu scheint, eine Traube haltend. Hinter ihm steht, nach Visconti, Methe oder Nysa, nach Zoëga Ariadne. Die Vergleichung von M. P. Clem. V, 7 spricht für Nysa. Vor den Centauren noch fünf bacchische Figuren, und ein geflügelter Knabe, vermuthlich ein Amor, auf einem Löwen. **) L. L. Tom. IV, tav. 22.

19.

*) Nach Visconti's Meinung Akratus, oder vielmehr Ampelus. Da der Ort der Aufstellung uns nicht gestattete, dieses Monument in der Nähe zu untersuchen, so müssen wir die Wahrheit jener Erklärung von den spitzen Ohren des Knäbleins abhängig machen, das uns sonst auch ohne Flügel ein Amor scheinen würde, indem ein solcher auf Centauren gewöhnlich ist, auch die Figur für Ampelus allzu kindisch erscheint.

**) Von den übrigen Figuren bemerkt Zoëga, dafs die folgende Mänade, nach der Andeutung eines Plectrums in der Rechten, eine Lyra halten mochte, dafs die vorletzte Figur unter dem Pedum ein Pardelfell hat, endlich dafs die Kanephore am Ende des Bildwerks, vermuthlicher eine Liknophore ist, indem Umrisse und Früchte des Korbes nicht sicher sind; auch sind ihm beide Hände verdächtig; Defsgleichen erklärt er die Fackel des wie oben ungeflügelten Knaben auf den Löwen für neu.

19. Eine Henne. — 20. Candelaber zwischen zwei Chimären in erhobener Arbeit. — 21. Opfer der Victoria, als Entführung der Europa ergänzt (Zoëga Bassiril. II. p. 42). — 22. Kleiner Stier; in Ostia gefunden. Das Vordertheil des Kopfes und die Pfoten sind modern: das Antike ist von neueren Händen überarbeitet. L. L. Tom. VII, tav. 31. — 23. Ein Hirsch von Alabastro Fiorito; gefunden auf dem Quirinal, im Garten der Monache Barberine. Der Kopf ist neu. — 24. Ein Seekrebs von Serpentin. — 25. Kleiner Löwe von gelber orientalischer Breccia; ausgegraben im Garten der Mendicanti. L. L. Tom. VII, tav. 29. — 26. Kleine Gruppe des Hercules mit dem erlegten nemeischen Löwen. Neu Arme und Füfse des Hercules. — 27. Ein Falke. — 28. Ein Storch, an einen Baumstamm gelehnt, mit einer Schlange in dem Schnabel. L. L. Tom. VII, tav. 28. — 29. Eine Gans. — 30. Zwei Pelicane, die aus einem Gefäfs fressen; Bassorilievo. — 31. H e r c u l e s, d e r d e n D i o m e d e s t ö d t e t; in Ostia gefunden. Neu rechter Arm und linke Hand des Hercules. L. L. Tom. II, tav. 7. — *Darüber:* Ein Wolf von Paonazzetto. — 32. Centaur, auf dem ein Amor reitet; Wiederholung des jüngeren der beiden capitolinischen Centauren von schwarzem Marmor; gefunden im Jahre 1780 im Garten der Brüderschaft di Sancta Sanctorum, hinter dem Hospitale des Laterans. Neu der rechte Arm des Centauren mit der Hand, die einen Hasen hält, der Schwanz und ein Theil der Pferdefüfse; am Amor der Kopf, der linke Arm und die Beine. L. L. Tom. I, tav. 52. — 33. Bildsäule des Commodus zu Pferde, ehemals in der Villa Mattei. Neu Kopf und Beine des Pferdes, der rechte Arm und die Beine des Commodus. Mon. Matth. Tom. I, tav. 53. — 34. S t a t u e d e s H e r c u l e s, in Ostia gefunden; von Visconti für diesen Heros mit dem geraubten Dreifufse gegeben. Der Dreifufs ist neu mit dem damit verbundenen linken Beine, und daher kein Grund für jene Deutung. Wahrscheinlicher ist, nach Zoëga's Meinung, hier Hercules mit dem erimanthischen Eber vorgestellt, von dem diese Figur noch einen undeutlichen Rest mit dem linken Arme umfafst. Anstatt des modernen Dreifufses war, nach desselben Gelehrten Vermuthung, Eurystheus im Fasse, wie meistens in den Vorstellungen des erwähnten Gegenstandes gebildet, wodurch diese Gruppe mit den drei anderen, zu denen sie ohne Zweifel gehörte, *) und die alle aufser der Hauptfigur kleinere Figuren zeigen, noch übereinstimmender wird. M. P. Clem. Tom. II, tav. 5. — *Darüber:* 35. Ein Adler; gefunden in dem Pallast di Monte Citorio im Jahre 1777. — 36. Ein Löwe von gelb- und weifsgefleckten Marmor. —

*) Nämlich die bereits erwähnte Gruppe des Hercules mit dem Diomedes Nr. 31, und die Gruppen dieses Heros mit dem Geryon und Cerberus, die in der Folge in diesem Saale vorkommen werden. Alle vier sind von gleicher Gröfse und wurden zusammen in Ostia gefunden.

37. Crocodil von Probirstein; gefunden im Gebiet von Tivoli. — 38. Eine Gans in einer Muschel; vermuthlich von einem Brunnen.

39. Schlafender junger Hirt mit einigen Ziegen, ein kleines, sehr schönes Werk.

40. Ein Adler mit einem Lamm in den Klauen. — 41. Ein Panther von gelbem Alabaster; die Flecken der Haut sind durch eingesetzte Steine von schwarzer Farbe angedeutet. — 42. Ein Tiger von graulichem Granit. — 43. Eine Ratte; gefunden bei dem sogenannten Grabmale des Nero an der Via Cassia. — 44. Ein Sperber. — 45. Eine Sphinx von giallo antico. — 46. Ein Hund. — 47. Eine Ente. — 48. Ein anderer Hund. — 49. Liegende Kuh. — 50. Großer Löwe mit dem Kopfe eines jungen Rindes in den Klauen, von Marmo bigio; gefunden bei der Ausgrabung im Garten der Brüderschaft di Sancta Sanctorum, unter Pius VI.

Im Fenster, einander gegenüber: Zwei kleine antike Bassirilievi: das eine *rechts*, 50. gefunden bei den otriculanischen Ausgrabungen unter Pius VI, stellt eine Kuh mit einem saugenden Kalbe bei einem Brunnen vor, der nach Visconti's Erklärung ein vor ihr stehender Landmann die Lustration ertheilt. *) Auf dem andern der gedachten Reliefs (51) sieht man einen Amor auf einem Wagen mit zwei Ebern bespannt; dabei eine Ara, in deren Arabesken Visconti Aplustres und somit Beziehung auf den Consus, oder Neptunus Equestris fand. Es ist jedoch schwerlich mehr, als die gewöhnlichsten Verzierungen in ihnen zu sehen. L. L. Tom. IV, tav. 12.

52. Ein Tiger von graulichem Granit. — 53. Ein Hirsch, von zwei Hunden niedergeworfen; gröſstentheils modern. — 54. Ein Delphin von Serpentin. — 55. Zwei Vögel, die Fasane scheinen. — 56. Ein Pferd. — 57. Laufender Windhund. — 58. Stehender Löwe von Bigio, mit einem Globus in der Klaue. — 59. Ein kleines Reh. — 60. Ein Rabe, der einen Igel friſst. — 61. Schöner Eselskopf mit Epheu bekränzt, von Marmo bigio. — *Darüber:* 62. Eine kleine Kuh von Paonazzetto.

An den inneren Seiten der beiden Pfeiler der Vorhalle: 63. 64. Ein Hirsch und ein Rehbock, beide von einem ih-

*) Der Landmann ist kurz bekleidet und hält in der Linken ein Pedum über der Schulter, an dem zwei Enten hängen, und in der Rechten ein Büschel Laub. Die Kuh steht vor einem Becken, in welches das Wasser aus einer Löwenmaske flieſst, und das von einem Platanus überschattet wird. Die Magerkeit der Kuh und der Tempel im Hintergrunde veranlaſste Visconti's Erklärung, der zufolge dieser Gelehrte in dem Becken einen Fons lustralis erkannte. Welcker bemerkt dagegen, daſs die Kuh das geweihte Wasser wegtrinkt, und der Hirt sein Büschel nicht eintaucht, sie damit zu besprengen, wonach denn das Ganze die einfache Scene einer mageren und durstigen Kuh sein würde, deren Herr nach dem Trank ihr Futter zu reichen bereit ist. Indeſs könnte hier wohl der Moment vor der Luseration angenommen sein, für welche der zwar durch hohe Hinterwand geschiedene, aber keineswegs unbedeutende Tempel spricht. Daſs die Kuh trinke, ist nicht klar. (M. P. Clem. Tom. V, tav. 33.)

nen auf den Rücken gesprungenen Hunde gepackt; zwei gröfstentheils moderne Gruppen. — *Darüber:* 65. Ein Panther, der eine Ziege zerfleischt, und 67. Eine von einem Löwen angefallene Kuh.

In der Vorhalle beim Eingange zum Saal der Musen: rechts, 68. ein Greif von Alabastro fiorito, auf einer mit Weinranken, Pinienzweigen und Vögeln geschmückten Ara, und links 69. ein Uhu. — *Darunter:* 70. Eine Säule mit kleinen Masken und Thieren, in achteckigen Einfassungen verziert; gefunden in der Villa Hadrians bei Tivoli. — *An den Pfeilern:* 71. Ein Adler der mit einem Bären kämpft. — 72. Kleiner nackter Reiter. — 73. Ein Storch mit einer Schlange im Schnabel; daneben eine Ziege. — 74. Ein Pferd von schwarzem Marmor. — 75. Kleine Gruppe; ein Bock von einer Schlange angefallen, und ein Storch mit einer Schlange im Schnabel. — *Ueber den beiden Eingängen:* 76. 77. Eine grofse Satyrmaske und eine andere männliche Maske, ebenfalls von kolossaler Gröfse.

In der zweiten Abtheilung des Saals, vom Eingange links: 78. Ein geschlachteter Widder auf einer Ara, mit heraushängenden Eingeweiden zur Opferschau; ehemals in der Villa Mattei; ein gutes Werk, und merkwürdig wegen der Seltenheit des Gegenstandes. M. P. Clem. Tom. VII, tav. 33. — 79. Kopf einer Kuh. — 80. Ein Kaninchen. — 81. Pferdekopf. — *Darüber, an der Wand:* 82. Die Wölfin mit Romulus und Remus; Bassorilievo. — 83. Eine Kuh mit einem Pan; stark ergänzt. — 84. Vase von weifsem Marmor; antik ist nur das eingesetzte Fragment an der vorderen Seite mit Vögeln und Fischen, welches in der Villa Hadrians gefunden wurde. L. L. Tom. VII, tav. 34. — *Auf dieser Vase:* 85. Gruppe eines Bockes mit zwei Ziegen. — 86. Ein Reh von einem Hunde angefallen; kleine Gruppe. — *Darunter:* 87. Ein auf den Knieen liegender Stier; ehemals im Besitz des bekannten Piranesi, von neueren Händen überarbeitet; Hörner und Ohren sind ergänzt. L. L. Tom. VII, tav. 54. — 88. Gruppe, nach Visconti, ein Priester, der eine Kuh melkt, um den Göttern eine Oblation von Milch darzubringen. Die Richtigkeit dieser Erklärung hat Zoëga angefochten, und statt eines Priesters in der melkenden Figur einen Bauer gesehen. Welcker, der beipflichtet, bemerkt, dafs die unter dem Kinn gebundene Mütze kein priesterlicher Apex sein könne, indem ihr zu einem solchen die Spitze fehle; indefs dürfte es noch schwerer sein eine ähnliche Mütze in ländlicher Tracht nachzuweisen; fast die Hälfte derselben ist modern. L. L. T. VII, tav. 30. — 89. Kopf und Brust eines Minotaurus. — 90. Ein Ziegenkopf. — 91. Ein Luchs. — 92. Ein Stierkopf. — 93. 94. Zwei Sphinxe von Granit. — 95. Ein Adler. — *Oben, an der Wand:* 96. Ein Elephant in Bassorilievo. — *Darunter:* 97. Gruppe eines Triton mit einer geraubten Nereide und

zwei Amoren; ein mittelmäfsiges Werk von einer Brunnenmündung; gefunden in einer Pozzolangrube, in der Vigna degli Effetti vor Porta Latina. Die Oeffnung zum Ausflufs des Wassers, die durch den Körper des Triton, zwischen den beiden Füfsen desselben durchging, hat man bei der Restauration dieser Gruppe verschlossen. L. L. Tom. I, tav. 34. — *Darunter:* 98. Deckel von einem ovalen Sarkophage, um und um mit erhobenen Arbeiten geschmückt, von schöner Erfindung, und zwar nicht fleifsig, doch gut ausgeführt. Sie stellen einen bacchischen Triumph vor, in dem der Charakter ausgezeichneter Fröhlichkeit herrscht. Bacchus erscheint auf einem mit Panthern bespannten Wagen, und Silen auf einem anderen, der von Eseln gezogen wird; ein dritter ist mit Satyrmasken, Trinkgeschirren und einer Syrinx beladen. Zwei Kamele und ein Elephant sind im Gefolge des Bacchus, zur Andeutung seiner Siege im Orient. Nymphen werden von lüsternen Panen überfallen; und Hercules ruht mit der Trinkschale in der Hand. L. L. Tom. I, tav. 34. — 99. Ein Hummer von Serpentin. — 100. 101. Zwei Pfauen von weifsem Marmor; gefunden in der Villa Hadrians. L. L. Tom. VII, tav. 27. — 102. Ein Pavian mit einer Melone in den Vorderpfoten. — 103. Ein Pelican. — 104. Amor mit Weinlaub bekränzt, und mit einer Traube in der Hand des ergänzten Arms; neben ihm ein Löwe. — *Oben:* 105. Bassorilievo mit zwei Eichbäumen und zwei Rindern. — 106. Ein Widderkopf. — 107. Ein Reh. — 108. Rehkopf von Rosso antico, gefunden in der Villa Hadrians. L. L. Tom. VII, tav. 32. — 109. Bassorilievo, worauf ein Eichbaum mit einer Schlange umwunden, ein Adler mit einem geraubten Hasen, und ein Satyr in halber Figur.

110. Hercules mit dem Cerberus, in Ostia gefunden. Der linke Arm, die rechte Hand und die Beine des Hercules sind neu. L. L. Tom. II, tav. 7. — *Darüber:* 111. Kopf eines Nashorns und ein sitzender Löwe in der Stellung des grofsen Löwen vor dem Arsenal zu Venedig, aus dem Piräeischen Hafen von Athen; ehemals in der Villa Mattei. L. L. T. VII, tav. 29. — 112. Ein Bockskopf. — 113. Pferd von weifsem Marmor. — *In einer Nische:* 114. Nackte männliche Bildsäule in übernatürlicher Gröfse. Der Kopf, der ideal scheint, ist aufgesetzt; neu der rechte Arm, die linke Hand mit dem Schwert und die Beine. — 115. Kuh von bigio morato; gefunden unter Clemens XIV bei Genzano, am Ufer des Lago di Nemi. Kopf und Beine sind neu. L. L. Tom. VII, tav. 31. — 116. Hercules, der den Geryon erlegt, der hier mit drei Köpfen in römischer Kriegskleidung erscheint. Neu der rechte Arm des Hercules. L. L. Tom. II, tav. 8. — *Darüber:* 117. Ein Meerwunder, an dem der Vordertheil modern.

118. Sphinx von weifsem Marmor. — 119. Eine Taube. — 120. Ein Eber. — 121. Eine Ente. — 122. Grofser schöner

Kamelkopf, von einer Brunnenmündung. — 123. Crocodil von weifsem Marmor. — 124. Ein Vogel, etwa ein Wiedehopf; Kopf und Hals modern. — 125. Eine Taube auf einem Palmenstamme. — 126. Eine Sphinx. — 127. Gruppe eines Löwen, der ein Pferd zerfleischt; das Meiste modern. — 128. Eine Sphinx. — 129. Eine Katze mit einem Huhn in den Klauen. — 130. Eine kleine Katze. — 131. Eine Sau mit ihren Jungen, von weifsem griechischen Marmor, mit viel Natur und Wahrheit dargestellt; gefunden auf dem Quirinal, im Garten der Monache Barberine, gegen das ehemalige Thal des Quirinus, jetzt Valle di S. Vitale; ein Fundort, der zu der wahrscheinlichen Vermuthung Visconti's beitrug, dafs dieses Werk das Mutterschwein von Alba vorstelle. Neu ist das Vordertheil des Kopfes, und einige Ergänzungen an den Ohren der Sau und an den Jungen. L. L. Tom. VII, tav. 32. — 132. Ein Tiger, der ein Lamm zerfleischt. — 133. Ein Hase, mit dem Schwanz an einen Baumstamm gebunden. — 134. Ein Tiger mit einem Ziegenkopf in den Klauen; gefunden zu Roma vecchia. — 135. Ein vierfüfsiges Thier, das den Rücken krümmt. — 136. Delphin von gelblichem Alabaster. — 137. Ein Bock. — 138. Eine Wölfin. — 139. Ein Kaninchen mit einer Traube in den Vorderpfoten. — 140. Eine Sphinx. — 141. Ein laufender Hase. — 142. Ein Maulthierkopf. — *Darüber:* 143. Eine kleine Kuh.

Am ersten Pfeiler der Vorhalle: 144. Eine Ziege von einer jugendlichen Hand am Barte gefafst; vermuthlich Rest einer Gruppe des Jupiter mit der Ziege Amalthea; gefunden bei der Kirche S. Gregorio auf Monte Celio. Die Pfoten der Ziege sind neu. — *Darüber:* 145. Ein Bock, auf dem ein junger Satyr reitet. — *Am zweiten Pfeiler:* 146. Gruppe einer Ziege mit einem jungen Reh; und *darüber:* 147. Ein Bock von einer Schlange umwunden.

4. *Galleria delle Statue.*

Diese Gallerie, vom Saale der Thiere rechts, war zum Theil in dem oben erwähnten Palast Innocenz VIII begriffen. Sie wurde von Clemens XIV angelegt und unter Pius VI gegen Morgen beträchtlich verlängert.

Vom Eingange rechts: 1. Römische Kriegerstatue: Der Kopf, das Bildnifs des Clodius Albinus, ist antik, gehört aber nicht zu dem Körper, den man in den Ruinen von Castrum Novum entdeckte. Arme und Beine sind modern. Auf dem Harnisch sind zwei vor dem Palladium tanzende geflügelte Hierodulen, und andere Zierrathen gebildet. M. P. Clem. Tom. III, tav. 11.

2. Kopf und Körper von der Bildsäule eines Jünglings, unter dem Namen des vaticanischen Amor bekannt; ge-

funden bei Centocelle, an der Via Labicana vor Porta Maggiore; ein sehr vorzügliches Werk. Der Kopf ist von besonderer Schönheit. An den Schulterblättern sind die Löcher zu bemerken, in welchen die Flügel, vielleicht von Metall, eingesetzt waren. Sehr ungegründet scheint Zoëga's Vermuthung, dafs diese Löcher zu Hespen gedient haben, um die Statue an einer Wand zu befestigen. L. L. Tom. I, tav. 12.

Dafs dieses schöne Werk einen Amor vorstelle, ist neuerdings bezweifelt worden. Zoëga äufserte ganz entschieden, vom Amor habe das Werk weder Kopf, noch Haar, noch Körper, und allerdings ist man nicht gewohnt den Amor, wie hier, in einer Jünglingsgestalt mit langgelocktem Haupt und tiefsinnigem Ausdruck zu erblicken. Es ist zu bedauern, dafs zwei Wiederholungen unseres Werkes der Betrachtung nicht näher liegen. Das eine derselben wurde im Garten Muti am Abhange des Quirinals gefunden, und ist nach Rufsland gegangen; das andere, sonst farnesisch, befindet sich zwar im Museum von Neapel, ist jedoch weder bekannt gemacht noch im Betreff seiner Ergänzungen hinlänglich klar. Dieses gilt hauptsächlich von dem linken Arm, dessen Geräth gegenwärtig einem Horn ähnlich ist, und für einen Genius der Ruhe stimmen könnte. Doch ist die vordere Hälfte jenes Geräthes angesetzt, vielleicht neu, und scheint einem Bogen anzugehören. Ein beigefügter Stamm mit aufgehängtem Gewande gibt einen Vergleichungspunkt mehr mit der Vorstellung eines Todesgenius; und eine solche wollte Zoëga in unserem Werke erkennen. Andererseits ist nicht zu übersehen, dafs weder das erwähnte Geräth, sei es ein Horn oder ein Bogen, zu den gewöhnlichen Attributen der Todesgenien gehört, noch die im farnesischen Werk nach sicheren Spuren ergänzte und bei unbefangener Beschauung auch für unser Werk unläugbare Beflügelung die Annahme eines Todesgenius begünstigt. Natürlich konnte Zoëga bei seiner Vermuthung nur an erwachsene Todesgenien, wie P. Clem. VII, 13, denken, nicht an die Flügelknaben mit der Fackel; jene aber sind immer ungeflügelt. Sonach wird es wohl auch hier rathsamer sein, an der hergebrachten Benennung nicht zu ändern. Was bei ihr befremdet, ist wohl einzig, dafs wir nicht, wie gewöhnlich, den muthwilligen oder tändelnden Götterknaben vor uns haben, sondern einen der Idee jenes Eros sich annähernden Gott, dem die Wettkämpfe von Thespiä galten. Dafs unser Werk und seine Wiederholungen einem berühmten Original des früheren Alterthums nachgebildet seien, wäre hier zu bezweifeln eben so unpassend, als ähnliche Vermuthungen in vielen anderen Fällen ungeschickt und unfruchtbar sind. Visconti, der später an ein Vorbild des Lysippus dachte, glaubte früher an Nachbildung eines Praxitelischen Amors. Er hielt den bogenspannenden

Amor des Capitols für die thespische Statue, und unseren Amor für die von Parium. Obwohl er nun später im Betreff des Bogenspanners seinen Irrthum erkannte, und, da der thespische Amor des Praxiteles laut Simonides (Epigr. 90) sicher kein Bogenspanner war, ihn für eine Copie des Lysippischen Bogenspanners, gleichfalls zu Thespiä (Pausanias IX, 27) hielt, so scheint er darum doch seine Meinung im Betreff unseres Werkes nicht geändert zu haben; wahrscheinlich aus dem Grunde, weil er den thespischen Amor in dem berühmten Borghesischen Genius erkannte (Monumenti Scelti Borghesiani pag. 63). Indefs ist auf jene Weise die Andeutung des Plinius nicht erklärt, welcher (XXXVI, 4. 4) erwähnt, dafs der zu Parium aufgestellte nackte Amor des Praxiteles mit der knidischen Venus gleichen Ruf und gleiche Beschimpfung erfahren habe (par Veneris Cnidiae nobilitate et injuria). Jene Beschimpfung kann man geneigt sein, wie bei der knidischen Venus, auf die getadelte Nacktheit der Statue zu beziehen; da diese jedoch nach antiker Sitte bei einem Amor zu keiner Zeit befremden konnte, so dürfen wir, gleich viel, was etwa im Einzelnen beleidigte, jedenfalls die Beschuldigung einer etwas frivolen Darstellung voraussetzen, und diesemnach die parische Statue nimmermehr in einem Amor wiedererkennen, der sich durch den Ernst seines Charakters auszeichnet. Dem parischen Amor konnte der Bogenspanner des Capitols weit mehr entsprechen als dem thespischen; die ernstere Darstellung des letzteren dürfen wir vielleicht in unserem Amor erhalten glauben.

3. Statue eines Athleten. Der Kopf aufgesetzt; Vorderarme und Beine modern. — *Auf dem Postamente:* 4. Eine antike Silenmaske in erhabener Arbeit. — 5. Triton, ohne Oberarme, Schenkel und Beine, mit einer Fischhaut bekleidet; gefunden bei Tivoli, in der Tenuta di S. Angelo, im Territorio di S. Gregorio. Der Unterleib ist neu. L. L. Tom. I, tav. 35. — 6. Weibliche Figur mit einem dünnen Gewande bekleidet. Ihr bacchisch bekränzter Kopf ist aufgesetzt. Die Arme sind modern. Diese Statue kann allerdings für eine Tänzerin gelten, hat aber mit Terpsichore, der Muse des Chortanzes, nichts gemein. — 7. Mittelmäfsige Statue eines sitzenden Paris in phrygischer Kleidung, ehemals im Palast Altemps. Neu die Arme und das linke Bein. Der Fufs desselben steht nicht an der Stelle des antiken, von dem die Spur noch auf dem Piedestal erscheint, wodurch das Bein zu kurz geworden ist. L. L. Tom. II, tav. 37. — 8. Bildsäule eines jungen Hercules. Neu die Beine, der rechte Vorderarm und die linke Hand. — 9. Ein jugendlicher männlicher Körper, vermuthlich von einem Bacchus; entdeckt bei der Ausgrabung im Garten der Mendicanti, unter Pius VI. Der aufgesetzte Kopf ist antik, gehört aber einer anderen Statue des Bacchus. L. L. Tom. II, tav. 29. — 10. Weibliche Bild-

säule mit einer Diplax, die vorne und hinten über dem langen Unterkleide herabhängt; als Minerva Pacifera ergänzt; ehemals im Garten des Palastes Ottoboni (Fiano) im Corso. Der Kopf ist antik, gehört ihr aber nicht. Neu sind die Arme, mit dem bronzenen Helm in der rechten, und dem Oelzweig, ebenfalls von Bronze, in der linken Hand. L. L. Tom. III, tav. 37. — *Auf dem Postamente:* 11. Relief eines mit Pardelfell umgürteten ländlichen Bacchusdieners. Neu ist fast der ganze rechte Arm mit der Traube, der linke Fufs und das rechte Bein mit dem Ende der beiden Zipfel des Fells. *) — 12. Penelope auf einem Felsen statt auf einem Sessel sitzend, vermuthlich durch Schuld des Ergänzers, dem auch eine allgemeine Ueberarbeitung dieser merkwürdigen Statue zu Schulden kommen mag. Sie ist ein Werk des älteren Styls und Wiederholung eines im Museo Chiaramonti angeführten Sturzes. Neu der Kopf, der rechte Arm, das linke Bein und der rechte Fufs. — *Auf dem Postamente:* 13. Ein zierliches Relief, stark, aber richtig ergänzt, Ariadne auf dem Schofse des Bacchus darstellend, der ein Silen mit zottigen Beinkleidern und kurzem Obergewande eine Schale reichen mochte. Neu sind Kopf und beide Arme der Ariadne und der obere Theil der männlichen Figur. **) — 14. Nackte Bildsäule des Caligula; gefunden unter Pius VI in den Trümmern der otriculanischen Basilica, wo sie auf einer Stufe, die im Halbzirkel der Tribune herumging, mit einigen anderen Statuen römischer Kaiser stand. Sie war, wie man sieht, in mehrere Stücke gebrochen. Die Arme sind neu. L. L. Tom. III. tav. 3. — *Auf dem Postamente:* 15. Ein Goldschmied, der in seiner Werkstatt arbeitet; ein Bassorilievo mit antiker Inschrift. — 16. Ein Pan mit einer Nymphe, etwa Echo, eine sehr naiv gedachte, aber schlüpfrige Gruppe, ***) mit Figuren unter Lebensgröfse. Clemens XIV erhielt sie von dem Engländer Thomas Jenkins. Die Figuren zeigen, besonders in den Haaren der Bocksbeine des Pan und den Franzen des Gewandes der Nymphe, entschiedene Spuren von Vergoldung. Neu die Arme des Pan, die rechte Hand und der linke Fufs der Nymphe. L. L. Tom. I, tav. 50. — *Auf dem Postamente:* 17. Ein Silenskopf.

18. Schöne Bildsäule einer Amazone; ehemals

---

*) Visconti hält ihn für einen Silen und erklärt nichts desto weniger ein geknüpftes Band am linken Arm der Figur für das einer Geifsel, mit Beziehung auf die Geifselung der Lupercalien. Zoëga, der die erwähnte Schleife nur als zum Fell gehörig oder als etwas nachzuziehen bestimmt ansieht, widersetzt sich mit Recht der früheren Benennung, welcher schon die Gesichtszüge widersprechen. (L. L. Tom. IV, tav. 27.)

**) Ariadne ist halb entblöfst, Bacchus scheint mit einem Fell bekleidet, und hält den Stab, vermuthlich eines Thyrsus. Das niedrige Lager ist künstlich gearbeitet.

***) Diese Gruppe ist seit dem Jahre 1825 aus dem Museum verschwunden, und an ihre Stelle eine mittelmäfsige weibliche Gewandfigur gesetzt worden.

im Palast Mattei; im Capitol wiederholt: beides vermutliche Nachahmungen der Amazone des Polyklet. Auf dem Piedestal die Inschrift, deren Aechtheit wir nicht verbürgen wollen: Translata de Schola Medicorum. Die Arme sind neu. L. L. Tom. II, tav. 38.

Auf dem Postamente: 19. Ein sitzender Mann, halb bekleidet, mit einer Rolle; Bassorilievo. — 20. Liegender Satyr, von einer Brunnenmündung; ehemals der Familie Mattei gehörig. Neu der ganze rechte Arm, der linke Vorderarm und die Beine. L. L. Tom. I, tav. 48. — 21. Weibliche Gewandfigur; gefunden in den Ruinen der otriculanischen Thermen; der Barberinischen Juno dieses Museums (L. L. I, 2) ähnlich. Den aufgesetzten Kopf von besserer Arbeit mafs Visconti einer knidischen Venus bei; die Stirnkrone, die ihn einer Juno ähnlicher macht, ist neu, und neu sind auch die Arme. L. L. Tom. II, tav. 20. — *Auf dem Postamente:* 22. Diana, in Bassorilievo, an welcher Kopf, linker Arm und der Hund modern sind.

23. Schöne sitzende weibliche Bildsäule unter halber Lebensgröfse, als Urania ergänzt, richtiger vielleicht eine tragische Muse, *) gefunden in der angeblichen Villa des Cassius bei Tivoli. Die Anordnung des Gewandes zeigt Geschmack und Phantasie. Der Kopf ist antik, aber fremd; und gehörte, wie die Sirenenfeder zeigt, einer Muse. Neu der rechte Arm mit dem Stabe und die linke Hand mit dem Globus. L. L. Tom. I, tav. 26.

Zu beiden des Bogens, der zum Eingang in die Zimmer der Büsten führt:

24. 25. Die vortrefflichen Statuen der be-

---

*) Da jene Figur nach ihrer Bekleidung, bei der doch die entblöfste linke Schulter zu bemerken, und durch den Fels, auf dem sie sitzt, sich als eine Muse ankündigt, die Attribute anderer Musen aber, Leyer, Rolle oder Täfelchen, ihr nicht passen würden, so hat man sie zu einer Urania ergänzt; dieses um so lieber, als diese Muse in der Sammlung der zugleich gefundenen gröfseren fehlte. Danach hielt denn auch Visconti die hohe Beschuhung der Figur nicht für Kothurne, sondern für Tyrrhenische Holzsohlen, wie nach dem Zeugnifs des Pollux auch Phidias seiner Minerva gab. Später brachte ihn diese Beschuhung, und noch mehr die seltsame Bekleidung der Figur, verbunden mit dem ähnlichen erhaltenen Untertheil einer zur Deidamia ergänzten Melpomene der Potsdammer Sammlung, auf die begründetere Ansicht, auch in unserer Figur die tragische Muse zu erkennen. Die erwähnte Eigenthümlichkeit der Bekleidung besteht nämlich theils in der Länge des Untergewandes, mit der Länge des tragischen Syrma übereinstimmend, theils in der verschiedenen Dicke dieses Gewandes, welches über der Brust fast durchsichtig, unter ihr aber schwer und undurchsichtig ist. Statt wie früher an eine Verschiedenheit des Stoffes zu denken, etwa wie Pollux von Gewändern erzählt, deren Untertheil durch Felle gebildet war, oder, wie Xenophon, von unten gefalteten, erkannte Visconti zuletzt hierin ein unterwärts gefüttertes Gewand, durch gleiche Ansprüche des tragischen Costume's veranlafst, nämlich um, durch die schleppende Länge desselben, die falsche Erhöhung der Kothurne zu verdecken.

rühmten Schauspieldichter Posidippus und Menander. Dieser wurde ehemals für den Marius, jener für den Sylla gehalten. Doch zeigt weder das Costume römischen Charakter, noch haben die Sessel, auf denen beide Figuren sitzend erscheinen, die Form der curulischen Stühle der römischen Senatoren. Die Bildsäule des Posidippus wird auf dem Sockel durch diesen Namen bezeichnet, in welchem man, bei Ertheilung jener falschen Benennung, den Namen des Künstlers zu erkennen meinte. Die andere ist ohne Namen, und daher läſst sich die Person, welche sie vorstellt, nicht mit gleicher Sicherheit wie bei jener bestimmen; jedoch fand Visconti im Kopfe derselben entschiedene Aehnlichkeit mit einem kleinen Bildnisse des Menander in erhobener Arbeit, welches, nebst einigen anderen Bildnissen von Dichtern des Alterthums, in einem antiken Grabmale an der Via Aurelia entdeckt ward, darauf in die Farnesina kam, und sich jetzt in Neapel befindet. Da auch beide Statuen, die von demselben Künstler ausgeführt scheinen, ganz das Ansehen von Gegenstücken haben, so könnten sie als solche keine Personen schicklicher vorstellen, als jene beiden fast gleichzeitigen und gepriesenen Komödiendichter Griechenlands.

Sie wurden unter Sixtus V bei der Kirche S. Lorenzo in Panisperna entdeckt, wo angeblich die Bäder der Olympias, Gemahlin des Kaisers Constantius, standen, und kamen darauf in die Villa Negroni, die damals dem erwähnten Papst gehörte. Man kann vielleicht mit Visconti die Figur des Menander, die wir hier vor uns sehen, für die Statue dieses Dichters halten, welche Pausanias in Athen bemerkte, und dann, nach der Annahme jenes Gelehrten, von dem Praefectus Praetorio Ablavius, zur Verzierung der Thermen seiner Tochter, der erwähnten Olympias, nach Rom gebracht wurde. Beide Bildsäulen sind offenbar von der Hand eines griechischen Künstlers, und nichts hindert uns, ihre Verfertigung in die Zeiten der Nachfolger Alexanders des Groſsen, in welchen jene beiden Dichter lebten, zu setzen. Der Styl ist edel und einfach, und die Ausführung zwar nicht vorzüglich fleiſsig, aber sehr geistvoll und meisterhaft.

An den Füfsen zeigen sich Spuren von Bronze; Visconti erkannte in denselben Reste einer ehemaligen Sandalenbekleidung. Jedoch ist es bei dieser Annahme auffallend, dafs man diese Reste auch an den nackten, nicht von den Riemen der Sandalen bedeckten Stellen der Füfse bemerkt. Auf den Köpfen beider Figuren ist ein grofser eiserner Nagel im Haarwirbel eingeschlagen, der vermuthlich zur Befestigung eines sogenannten Meniscus diente, einer Art runder Schirme von Metall, mit denen die Griechen die Köpfe der im Freien stehenden Bildsäulen zu bedecken pflegten, um sie gegen die Witterung zu schützen, und vor dem Unrath der Vögel zu bewahren, worauf eine Stelle des Aristophanes in den Vögeln deutet. Durch jene Nägel ist, nach Visconti's wahrscheinlicher Vermuthung, der Marmor geborsten, wodurch die Gesichter nebst dem Vordertheil des Halses von dem Hintertheil der Köpfe losgegangen, und dann wieder zusammengesetzt worden sind. Sie sind von pentelischem Marmor, der aus mehreren Schichten besteht, und sich daher leicht zerblättert. Da, nach der Bemerkung des gedachten Gelehrten, gerade an einer dieser Schichten der Bruch geschehen, und die angesetzten Theile der Köpfe von demselben Marmor wie die Statuen sind, so scheint aller Verdacht entfernt, dafs man später ihnen die Bildnisse anderer Personen, als derjenigen, die sie ursprünglich vorstellten, aufsetzte, wogegen auch noch überdiefs der mit der Arbeit des Körpers übereinstimmende Charakter des Gesichtes streiten würde. Neu ist die linke Hand mit Ring und Rolle an der Figur des Menander. M. P. Clem. Tom. III tav. 15 u. 16.

In der weiteren Folge: 26. Kleine männliche Statue, sitzend vorgestellt; von Visconti für den Nero als Citharödus gegeben; und gefunden bei den Ausgrabungen in der Villa Negroni. Der Kopf ist das Bildnifs dieses Kaisers, aber aufgesetzt, und gehörte vielleicht nicht zu dieser Figur. Die Leyer mit der linken Hand ist neu, so wie der rechte Vorderarm und die Beine. L. L. Tom. III, tav. 4. — 27. Nackte Bildsäule des Septimius Severus. Der Kopf ist aufgesetzt und scheint fremd. Neu die Vorderarme. — 28. Gute weibliche Statue, auf dem Boden sitzend und mit einer dünnen Tunica bis an die Knie bekleidet; gefunden in Civita vecchia. Visconti erkennt in ihr und in einer ähnlichen Barberinischen Statue die nach Macrobius von römischen Künstlern zeitig

versuchte Darstellung der trauernden Dido. Das Gewand ist gut ausgeführt. Der Kopf ist antik, aber fremd. Neu die Füſse und ein Theil der Arme. L. L. Tom. II, tav. 40. — *Auf dem Postamente:* Ein antikes Bassorilievo, welches zwei Kämpfer, einen Athleten der sich den Siegerkranz aufsetzt, und einen Ausrufer vorstellt, der in die Trompete stöſst, um Stillschweigen zur Lobrede des Siegers zu gebieten. Eine bärtige Herme bezeichnet den Ort des Gymnasiums. In den Kämpfern weist Visconti Pankratiasten nach, weil sie Faustkämpfer ohne Cestus sind, und gegen das Gesetz des Faustkampfes die Absicht zeigen sich niederzuwerfen. L. L. Tom. V, tav. 36. — 29. Nackte Bildsäule Neptuns; ehemals im Palast Verospi, und daselbst als Jupiter ergänzt. Der Kopf zeigt, nach Visconti's Bemerkung, einen ihm zwar ähnlichen, aber minder majestätischen Charakter; und der Stab in der linken Hand dieser Figur konnte, weil er viereckig ist, keinem Scepter angehören, sondern gehörte vermuthlich einem Dreizack, mit dem wir ihn jetzt ergänzt sehen. Neu sind überdem noch die Arme, der Delphin in der rechten Hand und die Beine; vom Stabe scheint nur ein kleines Stück an der Schulter antik. L. L. Tom. I, tav. 33. — *Auf dem Postamente:* 30. Sitzende weibliche Figur in Bassorilievo; stark ergänzt. — 31. Sitzender Apollo, Nachahmung des älteren Styls. Neu der rechte Arm mit dem Plectrum, der linke Vorderarm mit der Leyer, beide Füſse und die vier Stuhlbeine. Neu ist auch die Nase, und das Kinn ist stark überarbeitet. — 32. Bildsäule eines stehenden Jünglings im Ausdruck des Erstaunens und Schreckens; sonst im Palast Barberini. Sie wurde ehemals für den Narcissus, der sich im Wasser spiegelt, gehalten, von Visconti aber, wegen der Wunde am rechten Schenkel, für den vom Eber verwundeten Adonis erklärt. Wir gestehen, daſs weder die Bewegung der Statue uns für einen Verwundeten passend scheint, noch die Wunde unsers Dafürhaltens durch den Einschnitt des Marmors ohne die sonst gewöhnliche Andeutung von Blutstrahlen gesichert ist; wonach denn die ältere Benennung mehr für sich haben möchte, als die jetzt gewöhnliche. Der rechte Arm ist ganz neu, und der linke an mehreren Stellen geflickt. L. L. Tom. II, tav. 31. — *Auf dem Postamente:* 33. Ein Bassorilievo, ziemlich verdorben und an mehreren Stellen ergänzt; vermuthlich von einem Grabmale. Es stellt die Beisetzung der Asche eines Verstorbenen vor. Rechts eine Frau mit gebeugtem Haupt, die in der rechten Hand ein Aschengefäſs hält, das auf einem runden Cippus ruht. Sie ist lang bekleidet und halb verschleiert, ihr Schleier links seltsam wie durch eine Haarnadel gehoben. Links ein Opferdiener in kurzer Tunica, mit einer umgestürzten Fackel in der Hand. Oben ein Stierschädel

zwischen Fruchtgewinden. Das Ende der Fackel und die Füfse der Frau sind neu. L. L. Tom. V, tav. 34. — 34. Bildsäule eines liegenden Jünglings; gefunden in der angeblichen Villa des Cassius bei Tivoli. Sie ward für einen Bacchus erklärt, weil sich Statuen dieses Gottes in ähnlicher Stellung finden, und mit einem antiken Kopfe desselben ergänzt. Neu die linke Hand mit dem Henkelgefäfs. L. L. Tom. I, tav. 42. — 35. Stehende Bildsäule des Macrinus, nur mit der Chlamys bekleidet; ehemals in der Sammlung des Antonio Borioni. Neu drei Finger an der linken Hand, mit dem oberen Theil des Schwertgriffs; Beine und rechter Arm sind sehr geflickt. L. L. Tom. III, tav. 12. — *Auf dem Postamente:* 36. Bassorilievo mit zwei stehenden weiblichen Gewandfiguren. — 37. Gruppe des Aesculap und der Hygiea; gefunden bei der Ausgrabung des pränestinischen Forums unter Pius VI. Die antiken Köpfe beider Figuren gehören ihnen nicht. Der Schlangenstab ist zum Theil antik. Neu sämmtliche Hände und das linke Bein des Aesculap. L. L. Tom. II, tav. 3. — 38. Venus Anadyomene, in der Stellung der knidischen Bildsäule des Praxiteles. *) — *Auf dem Postamente:* 39. Frauenkopf im Profil, in sehr erhobener Arbeit, auf einer Marmorscheibe.

40. Fragment einer schönen Gruppe; eine zu Boden gesunkene weibliche Figur, die von einer männlichen gehalten wird. Der Kopf der ersten ist aufgesetzt: das Uebrige ist noch ganz erhalten; von der anderen dagegen ist nur noch ein Bein mit dem Schenkel und eine Hand vorhanden, die auf dem Schenkel der Frau ruht. Fea vermuthete in diesem Werke den Hämon mit der todten Antigone. Passender kann man an Niobiden, oder Erechtheus und Chthonia, oder an eine Gruppe der Polyxena denken, die gegen den trotzig vortretenden Neoptolemus hinsinkt.

Auf dem Postamente: 41. Zwei Göttinnen, Roma und Fortuna, oder Virtus und Concordia, in der Säulenhalle eines Tempels; Bassorilievo mit einer verstümmelten antiken Inschrift. — 42. Männliche Togafigur; ehemals zu Palo im herrschaftlichen Palaste. Der antike Kopf, eines der angeblichen Bildnisse des Seneca, ist fremd. L. L. Tom. III, tav. 17. — 43. Liegende weibliche Figur mit dem Todtenkranze in der einen, und einem Vogel in der

---

*) Die Aehnlichkeit dieser oft wiederholten Figuren mit den Abbildungen der Venus von Praxiteles, im Tempel dieser Göttin zu Knidos, auf zwei von Caracalla und seiner Gemahlin Plautilla geschlagenen Münzen dieser Stadt, veranlafste, dafs man in ihnen Copien jenes berühmten Werkes erkannte, die jedoch wahrscheinlicher nicht nach dem ersten Originalwerke des Praxiteles von Marmor, sondern nach einer eigenhändigen Wiederholung dieses Künstlers von Bronze verfertigt wurden, die in späteren Zeiten nach Rom kam, und daselbst bei der Feuersbrunst unter Nero zu Grunde ging.

anderen Hand; ein schlecht gearbeiteter Sarkophagdeckel. — 44. Stehende halb bekleidete weibliche Bildsäule; gefunden bei der Ausgrabung des pränestinischen Forums unter Pius VI. Der aufgesetzte Kopf, den man nicht weit von ihrem Fundorte entdeckte, scheint ihr anzugehören. Neu sind beide Arme mit dem Gefäfs, das sie vor sich mit beiden Händen hält, und der Stamm, auf dem es ruht. Der weinende Ausdruck des Gesichts führte Visconti auf die Erklärung einer Danaide, und diese Erklärung würden wir auch jetzt noch vorziehen, nachdem er sie später für eine der Nymphen hielt, die den Marsyas beweinen. Wenigstens ist weder die Aufstellung des Marsyas auf antiken Marktplätzen noch der entblöfste Oberleib unserer Figur dazu hinlänglich, die Seltenheit jener Ovidischen Mythe aber und die ganze Bewegung der Figur ihr entgegen. L. L. Tom. II, tav. 2. — 45. Statue eines Satyrs; eine der vermuthlichen Copien der berühmten Bildsäule des Praxiteles; gefunden zu Fallerone, in der Mark Ancona. Neu der rechte Arm mit der Tibia. L. L. Tom. II, tav. 30. — 46. D i a n a a l s J ä g e r i n, neben ihr ein Hund; eine gute Figur, gefunden im Garten der Mendicanti, in einer mit Alabaster und Mosaik ausgelegten Nische. Nach Visconti's Zeugnifs zeigten sich bei ihrer Entdeckung Spuren von Vergoldung, die jetzt verschwunden sind, und Restaurationen aus den Zeiten des Verfalles der Kunst. Neu der ganze rechte Arm, der linke Vorderarm und das Vordertheil des Hundes. L. L. Tom. I, tav. 31. — 47. Weibliche Gewandfigur, von griechischem Marmor, als Hygiea ergänzt; gefunden an der Via Cassia, unweit des sogenannten Grabmals des Nero. Visconti erklärte sie für die Domitia, Gemahlin des Domitian, weil er in ihrem Kopfe Aehnlichkeit mit dem Bildnifs dieser Kaiserin auf einer Münze in der vaticanischen Bibliothek erkannte. Es sind an derselben Spuren eines enkaustischen Ueberzugs zu bemerken. Der Kopf ist aufgesetzt; neu der rechte Arm und die linke Hand. L. L. Tom. III, tav. 5. — 48. Statue eines Satyrs. Neu die Beine, der ganze rechte Arm und der linke Vorderarm mit dem Trinkhorne.

49. W e i b l i c h e G e w a n d f i g u r in langer Tunica und Mantel, der über den Kopf gezogen ist, wie bei den Figuren der P u d i c i t i a auf römischen Münzen mit dem Namen derselben; eine s e h r s c h ö n e S t a t u e, ehemals in der Villa Mattei. Ihr Anstand zeigt hohen Ernst und Würde; und das Gewand ist vortrefflich gedacht. Am rechten Oberarm bemerkt man unter dem Gewande ein Armband in Form einer Schlange. Die hohen Sohlen erinnern an die hohen Kothurne der Melpomene und der tragischen Schauspieler, lassen aber hier, nach Visconti's Bemerkung, vielmehr an

tyrrhenische Sandalen denken. Obgleich die Benennung Livia, die Maffei unserer Statue gab, keinen Grund hat, da der mit einer Stirnkrone geschmückte Kopf neu ist, so war doch der ursprüngliche Kopf vielleicht das Bildnifs einer Kaiserin, die hier als Pudicitia erschien. Wenn die Vorzüglichkeit dieses Werks, und selbst die gewifs sehr zu beschränkende Anzahl der sogenannten Pudicitien eine solche Annahme wenig begünstigt, so steht es frei, sie für eine Muse oder Mnemosyne zu halten, wodurch denn die jedenfalls seltsame Beschuhung einigermafsen gerechtfertigt würde. Neu ist auch der linke Arm. L. L. Tom. II, tav. 14.

50. Kleine Bildsäule Jupiters, von schlechter Arbeit und sehr geflickt.

Unter dem Bogen am Ende dieses Saales:

51. Eines der vortrefflichsten Kunstwerke dieses Museums, die sonst unter dem Namen Cleopatra bekannte kolossale Bildsäule, deren Fundort unbekannt ist, und von der wir nur wissen, dafs sie von Julius II angekauft und im Belvedere aufgestellt ward, wo man sie ehemals über einem Brunnen im Corridor des heutigen Museo Chiaramonti sah. Ihr Ausdruck zeigt eine schlafende, aber keineswegs verstorbene oder mit dem Tode ringende Frau, und jene Benennung veranlafste daher nur die vermeinte Schlange an ihrem linken Arme; offenbar nur ein Armband in Form derselben, wie an der zuvor erwähnten Pudicitia. Schon Zanetti und nach ihm Winckelmann erkannten diesen Irrthum, und hielten diese Figur für eine Venus oder Nymphe, worauf Visconti dagegen sie für die vom Theseus verlassene Ariadne erklärte. Wenn diese Erklärung angemessener als jene scheint, so ist es doch nicht blofs wegen der Aehnlichkeit unserer Statue mit der Figur der Ariadne auf einem von Volpato entdeckten Bassorilievo (abgebildet im M. P. Clem. tav. agg. B. Nr. 5), worin Visconti den kräftigsten Beweis zu finden glaubte: denn Aehnlichkeit der Stellung zeigen auf Kunstwerken nicht selten Figuren ganz verschiedener Personen, und wenn eine solche Aehnlichkeit entscheiden könnte, so würde die kleine Figur einer schlafenden Nymphe, hier zur Linken auf einem Cippus, die in der Stellung dieser Statue nicht min-

der gleicht, als jene Ariadne auf dem Relief des Volpato, mit nicht minderem Grunde zu Winckelmanns Annahme führen, und in unserem Werke ebenfalls eine Nymphe erkennen lassen. Was dagegen für Visconti's Erklärung zu sprechen scheint, ist der auch von diesem Gelehrten bemerkte, und ihr zu Gunsten angeführte Schmuck unserer Figur, der für eine Nymphe nicht wohl passend sein dürfte, wozu noch in Betrachtung kommt, dafs ihr das Wassergefäfs fehlt, welches bei schlafenden Nymphen, die zur Verzierung der Brunnen dienten, nicht zu mangeln pflegt, und das daher auch neben der oben erwähnten kleinen Figur bemerkt wird. *)

Die Bildsäule erscheint liegend mit übereinander geschlagenen Beinen, das Haupt auf den linken Arm gestützt, und den rechten Arm, dessen Hand neu ist, über den Kopf gelegt. Ihre Kleidung ist eine dorische Tunica, die nur mit Knöpfen über den Achseln, und durch den Gurt unter der Brust befestigt ist. Sie zeigt hier die ganze rechte Seite des Leibes entblöfst, so wie die linke Brust, unter die das Gewand von der Achsel herabgefallen ist. Das mit Franzen besetzte

*) Es liefse sich noch bezweifeln, ob diese unangetasteten Gründe Visconti's wichtiger wären, als die in der That nicht vollkommen beweisfähige, übrigens aber mit Ausnahme des vielleicht nur undeutlichen Franzengewandes völlig entsprechende Figur des Reliefs von Volpato. Eine Nymphe könnte allerdings entblöfster sein, brauchte kein Armband zu tragen, und sollte nach gewöhnlicher Sitte auf einem Wassergefäfse ruhen; allein bei reiflicher Erwägung könnte sie wohl eben so füglich jenen mäfsigen Schmuck führen, als des Gefäfses entbehren. Das Obergewand, in welches die Figur gehüllt ist, scheint nach seiner Anwendung allerdings eher Mantel als Lagerdecke; sein Franzenbesatz, der unter Obergewändern nur etwa der Calasiris von Isisbildern und der komischen κροσσωτὴ (Poll. IV, 120. Pitt. d'Ercol. II, 3; not. 2. Pio-Clem. III, 29) anzugehören scheint (eine borghesische Dianenstatue, scult. Pinc. II, 8, 9, verdient Prüfung), namentlich auch als bacchisches Abzeichen uns unbekannt ist, spricht für die letztere Meinung. Der Schmuck des Armbandes konnte bei einer Nymphe um so weniger befremden, als seine Schlangenform das angemessenste Symbol einer solchen wiederholt, und der Wasserkrug fehlt auch der schlafenden Nymphe im Hofe des Belvedere (Pio-Clem. III, 43), deren umwundene Schlange ohne dringende Gründe bacchisch genannt wird; denn auch liegenden Nymphen, die auf Sarkophagen zur blofsen Ortsbestimmung dienen, wird wohl die Schlange als Symbol der feuchten Natur beigesellt.

Hiernach müfsten wir fürchten, die Bedeutung dieses vortrefflichen Werkes nur ungewisser gemacht zu haben, träte nicht nach durchgängiger Beseitigung von Visconti's Gründen noch manche andere Erwägung der von ihm eingeführten Benennung entgegen. Wir meinen einerseits den Mangel jeder Andeutung für die bacchische Braut, woran es doch bei einem so kolossalen und durch Nebenfiguren schwerlich erklärten Werke kaum fehlen konnte, wenn auch die ähnliche Relief-Composition ohne weiteres Nebenwerk deutlich war. Andererseits, da man bei Betrachtung antiker Statuen ihre vermuthliche Bestimmung und Aufstellung nicht ganz aufser Acht lassen darf, ist die Bemerkung nicht zu verschweigen, dafs weder die plastische Anordnung, noch die architektonischen Formen der Statue glauben lassen, sie habe einem Tempel oder Staatsgebäude angehört, dagegen vielmehr nichts wahrscheinlicher ist, als die Meinung, sie habe vormals ein Nymphäum geschmückt, in welchem Falle eine Nymphe passender, ihr Gefäfs aber durch die übrige Umgebung überflüssig gemacht war.

setzte Obergewand hat mehr das Ansehen eines durch Bewegung während des unruhigen Schlafes in Unordnung gekommenen Mantels, als das einer Lagerdecke, in die sich, wie Visconti glaubte, die Figur verwickelt habe; denn für diese scheint doch die Verhüllung zu stark und zu absichtlich, da dieses Gewand Beine und Schenkel bis an die Hüften vollkommen bedeckt, und hinten über den Kopf heraufgezogen, unter dem linken Arme wieder herabfällt. Das Ende ist unter dem linken Arme, so wie die Falten desselben Gewandes unter dem Leibe der Figur, von Gyps ergänzt. Die Beine sind mit Sandalen bekleidet. Dieses Werk gehört ohne Zweifel unter die vorzüglichsten Denkmäler der antiken Kunst, und kann vielleicht in die besten Zeiten derselben gesetzt werden. Die Figur ist in grofsem Style und mit ungemeinem Ausdruck des Lebens gebildet. Die Gewänder zeigen nicht mindere Phantasie in der Erfindung als Geist und Meisterschaft in der Ausführung. Dabei dürfte aber des Künstlers Einbildungskraft sich in der Anordnung der Draperie über den Beinen, wo die Falten des oberen und unteren Gewandes auf eine nicht zu begreifende Weise in einander laufen, von der strengen Wahrheit entfernt haben. Auch Winckelmanns Bemerkung, dafs der Kopf schief sei, ist in sofern gegründet, als das rechte Auge etwas tiefer als das linke steht. Fehler dieser Art, die nicht in die Augen springen, und keinesweges den Eindruck des Ganzen stören, finden sich in genialen Werken wie das unsrige vielleicht häufiger, als in solchen, deren Ausführung nur gewöhnliche, durch Fleifs und Uebung erworbene Geschicklichkeit verräth. Jene fehlerhaft scheinende Stelle des Gewandes ist um so weniger bedeutend, da sie in der Ansicht, zu welcher die Figur bestimmt war, gar nicht in die Augen fällt. Denn sie ist zur Aufstellung in einer Nische oder an irgend einer Wand gearbeitet, wie dadurch offenbar erscheint, dafs der Künstler die ganze Hinterseite völlig unausgeführt gelassen hat. Neben ihr, an der Wand, liest man die auf dieselbe von Castiglione und Favorito gedichteten Verse, welche auf den Brunnen anspielen, den sie, wie oben erwähnt worden, ehemals im Corridor des Belvedere schmückte. M. P. Clem. Tom. II, tav. 44.

Auf dem Postamente: 52. Ein sehr grofser Sarkophag, auf welchem der Kampf der Giganten gegen die Götter an der Fronte und an den Querseiten in mittelmäfsiger Arbeit vorgestellt ist. Die Götter erscheinen nicht, und müssen hinzugedacht werden. Die Giganten sind alle mit Schlangenfüfsen gebildet und mit Felsenstücken und Baumästen bewaffnet. Sie tragen Stierhäute um den linken Arm gewickelt, deren sie sich als Schilde bedienen. L. L. Tom. IV, tav. 10.

Zu beiden Seiten der Ariadne stehen die beiden gröfsten und merkwürdigsten Candelaber des Museums, von sehr ähnlicher Gestalt, die ehemals im Palast Barberini waren, und vermuthlich Werke aus den Zeiten Hadrians sind, in dessen Villa bei Tivoli sie im 17ten Jahrhundert nahe an einem runden Gebäude in der Gegend der Akademie gefunden wurden. Ihre Schäfte haben mehrere, Fruchtkörben oder korinthischen Capitälern ähnliche, mit Akanthusblättern geschmückte Abtheilungen, deren unterste sich auf einem umgekehrten Blätterkelche erhebt. Auf ihrem Gipfel ruht eine runde Schale, deren platte Oberfläche nur in der Mitte ein Loch zeigt, vermuthlich zur Befestigung des die einzelnen Stücke verbindenden Schaftes. Eine wirkliche Benutzung dieser Schale als Lampe ist übrigens nur bei den häufigen Candelabern von Erz mit dünnen Schäften vorauszusetzen, dagegen Prachtgeräthe, wie das gegenwärtige, meist wohl nur zum Schmucke bestimmt waren; dann und wann vielleicht, wie auf einer Gemme der Wortley'schen Sammlung, mit heraustretenden Spitzen, zum Aufstecken einer Fackel oder Kerze, häufiger wohl mit Verschmelzung der Lampe in die Form der Vase, wie die dreieckigen Lampen auf den Candelabern der Friese des Pantheons zeigen. An eine andere Bestimmung ähnlich geformter, aber die halbe Gröfse einer menschlichen Figur nicht überragender Candelaber, nämlich an die Bestimmung eines Altars, erinnern öfters Vasengemälde, und eben so der untere Theil unserer wie ähnlicher Marmorcandelaber. Dieser pflegt von einer dreiseitigen Basis gestützt zu sein, deren Seiten gewöhnlich mit mythischen Darstellungen im alterthümlichen Tempelstyl geschmückt sind, und an deren Bedeutung als Altar auch die von heiligen Binden (Wollenflechten aus ovalen Gliedern — Vittae) geformte Einfassung erinnert.

Der Untersatz besteht aus mehreren architektonischen Glie-dern, deren Ecken durch Thiertatzen gebildet sind; er ist fast durchaus neu und nach seltnerem Gebrauch ergänzt, den jedoch ein von Neapel nach England gegangener Candelaber zulässig macht, indem sonst vereinzelte Thiertatzen zu stützen pflegen.

Mit Ausnahme der untersten Blätterabtheilung des Schaf-tes, welche sich auf dem einen Candelaber eng zusammenge-drängt, in dem anderen breit entfaltet, und, in ihrer heraus-tretenden Ueppigkeit, auch nach oben hin ungeschieden zeigt, da doch sonst die erwähnten Abtheilungen durch architekto-nische Glieder gesondert erscheinen, ist die Form beider zu-sammengefundener Werke völlig übereinstimmend. Hiernach ist hinlänglicher Grund vorhanden, auch in den je drei Göt-terfiguren der Basenreliefs eine gegenseitige Beziehung zu suchen. Dieses hat auch Visconti gethan, so schwierig ein solcher Versuch durch seine Erklärung der einzigen streiti-gen Figur wurde. Diese letztere ist eine von Winckelmann für Venus, von Visconti für Spes erkannte Göttin des zwei-ten dem Fenster gegenüber stehenden Candelabers. In der ersten Voraussetzung reihte sie sich schicklich an die übrigen unverkennbaren Götterfiguren, an Mars und Minerva, auf dem-selben, an Jupiter, Juno und Mercur, auf dem andern Cande-laber; es wären sechs der zwölf oberen Gottheiten, deren an-dere Hälfte vielleicht auf zwei entsprechenden Candelabern gebildet war. (S. d. Beilage.)

Im Einzelnen zeigt das Costume dieser Figur, wie das der übrigen, manches Bemerkenswerthe. Sie hat zwei lange, oben wie unten wohlgesonderte Tuniken, deren unterste mit geknöpften Oberärmeln versehen ist, und nicht bis an die Knöchel reicht. Die darüber geworfene ist ein dorisches und auf den Schultern geschnalltes Gewand, dessen umgeschlage-nes Stück die Brust bedeckt. Ein kurzer Ueberwurf flattert hinterwärts. Der Kopf ist mit einer Stirnkrone und dahinter mit einer Binde geschmückt, die Füfse haben Sandalen. Vis-conti läfst es unentschieden, ob die oft wiederholte Blume eine Lilie, oder eine wilde Granatblüthe, oder eine Mohn-blume sei. Mars, nur mit der Chlamys bekleidet, stützt mit

der Linken den Speer auf, die Rechte ruhig an die Seite stemmend. Sein Haupt ist behelmt, der Helm mit hohem Kamme, und auf seiner Fläche mit einer Chimäre zwischen zwei Löwen geschmückt. Der Helm der Minerva hat den ähnlichen Schmuck einer Sphinx zwischen Pegasen. Auch ihre Bekleidung ist zwiefach, wie die der Venus; die Aegis ist als Ueberwurf beider Seiten behandelt. Der Schlange, der ihre Rechte eine Schale reicht, ist bei Gelegenheit der Giustinianischen Statue im Braccio nuovo Erwähnung gethan; es ist wahrscheinlicher der Burgdrache der Minerva Parthenos, als, vollends in einer Reihe alterthümlich gebildeter Gottheiten, das anderen Göttinnen gemeine Attribut einer speciellen Minerva medica oder Salutaris.

Auf dem anderen Candelaber, *an der Wand des Fensters*, erscheint Jupiter stehend den Blitz in der Rechten, mit der Linken den Scepter aufstützend. Ein leichter Mantel ist links über Schulter und Arm geworfen, das Haupt mit einer schmalen Schnur umgeben, die Füſse mit Sandalen umwunden; sonst ist er unbekleidet. Lange Locken fallen von seinem Haupte, ähnlich ist der Bart behandelt. Diese weder streng alterthümliche, noch gewöhnliche freiere Manier darf jedoch nicht berechtigen, mit Visconti eine Abweichung von dem, durch Winckelmann treffend nachgewiesenen, wallend erhobenen Haupthaare der Jupitersköpfe begründen zu wollen, da unserer Figur noch immer der alterthümliche Typus zum Grunde liegt, für den jene Beobachtung nicht gilt.

Wenige Figuren jenes Typus sind so reich bekleidet, als die folgende der Juno. Ihr über die lange Tunica geschlagener, und von dem linken Arm gehaltener Mantel gewährt eine Mannichfaltigkeit der Faltung, die der ganzen Figur ungleich weniger Ansehen des Alterthümlichen läſst, als es die übrigen haben. Sie und der folgende, ebenfalls mit weniger Strenge behandelte, Mercur fuſsen nicht auf dem Boden, sondern auf runden Basen. Visconti nahm diese für ein Anzeichen berühmter Originale, die man genau habe copiren wollen. Indem wir es dahingestellt sein lassen, ob dieser Umstand einen besonderen Grund, etwa einer Copie nach

Kunstwerken minder strenger Zeit in sich schliefse, dürfen wir es nicht unbemerkt lassen, dafs bei der Figur der Juno der von ihrer rechten Hand aufgestützte Scepter unterhalb der Basis fufst. Eine Bemerkung verdient es auch, dafs dieser Scepter Knöpfe an beiden Seiten hat, wie man Aehnliches öfter bei Thyrsen bemerkt. Der Kopfschmuck der Juno ist eine Stirnkrone, und hinter demselben, wie bei der Venus, eine breite Binde. Die letztere hielt Visconti nicht unwahrscheinlich für den öfters erwähnten schleuderähnlichen Schmuck des Hinterhauptes (*ὀπισθοσφενδόνη*).

Die dritte Figur des Candelabers ist Mercur. Er erscheint hier, wie auf anderen alterthümlichen Monumenten, in seiner uralten Bedeutung als Stifter der Opfer. Dieser Bedeutung dient die Schale in seiner Rechten, und das mit der Linken herbeigezogene Opferthier, hier ein Widder, anderwärts ein Bock. Uebrigens hat er Chlamys und Petasus wie gewöhnlich. Hut und Füfse sind unbeflügelt. L. L. Tom. IV, tav. 1— 8.

Es folgt: 53. Die kleine oben erwähnte Statue einer schlafenden bacchischen Nymphe von einer Brunnenmündung. Die Schlange an ihrer Brust ist, nach Visconti, entweder ein bacchisches Attribut, oder bedeutet den Genius des Ortes, wahrscheinlicher ist das erstere. Der Kopf ist neu. L. L. Tom. III, tav. agg. — *Darunter:* 54. Cippus eines Vitellius Successus, errichtet demselben von seiner Frau. Am Deckel die Brustbilder der beiden Eheleute. *Darunter:* Ein Triclinium, wo der Mann auf dem Bette liegend und die Frau ihm zu Füfsen sitzend vorgestellt ist; rechts ein Pferd bei einem Palmbaume. Zu beiden Seiten der Inschrift zwei Genien, von denen der eine ein Pedum und einen Fruchtkorb, der andere ein Blumengewinde hält. Mon. Matth. Tom. III, tav. 72. — 55. Bildsäule des Mercur, ehemals in der Villa Negroni. Der Kopf hat Flügel, nicht wie sonst auf dem Petasus, sondern unmittelbar auf dem krausen Haare. *) Auf dem Knopfe, der die Chlamys über der rechten Schulter befestigt, ist ein Widderkopf gebildet. Beide Arme, so wie der Caduceus von Bronze in der rechten Hand,

*) Der Charakter des letzteren, verbunden mit der Mittelmäfsigkeit des Werks, konnte Zoëga verleiten, in den unentschiedenen Zügen ein Bildnifs, und zwar auf Anlafs des Haares, das eines Mohrensclaven zu vermuthen, den sein Herr, vermuthlich der Ingenuus der Inschrift, aus besonderer Laune als Mercur habe bilden lassen. Dieser Gedanke scheint uns sehr willkürlich; wir begnügen uns zu erinnern, dafs Mercur, ganz vorzugsweise der Gott der Palästra, den Athleten-Charakter, auf den das krause Haar deutet, selbst als Hermes Propyläos in der bekannten albanischen Herme hat. (Vergl. Visc. zu P. Clem. I, 7. Note.

sind neu. Als ein ungewöhnliches Attribut Mercurs ist die Leyer, aus einer Schildkrötenschale verfertigt, am Palmenstamme bei dieser Figur zu bemerken. Auf dem Piedestale steht der Name des Künstlers, oder, wie es wenigstens nach dem Sprachgebrauch der Gemmeninschriften angenommen werden könnte, des Besitzers: Ingenui. M. P. Clem. Tom. III, tav. 41. — 56. Römische Kriegerstatue. Kopf und Körper sind antik, gehörten aber nicht ursprünglich zusammen. Dieser wurde bei der Ausgrabung in den Ruinen von Castrum novum entdeckt, und jenen, das Bildnifs des Lucius Verus, sah man ehemals auf einer modernen Brust in der Villa Mattei. Arme und Beine sind neu. Auf dem Harnisch sieht man zwischen Trophäen und Gefangenen, und über der aufschauenden Figur der Erde oder einer Provinz die stehende Figur einer behelmten Victoria, welche ein Füllhorn und einen Palmenzweig ausstreckt. Jener Helm ist auch für die Victoria ein seltenes Attribut, obwohl deren Benennung natürlicher scheint, als die von Visconti angenommene einer Fortuna; weder die antiatische Fortuna, noch manche pantheistische wäre hinlänglich, um die Behelmung einer gewöhnlichen Glücksgöttin zu rechtfertigen.

Auf dem Postamente: 57. Fragment eines Bassorilievo mit einer Vorstellung der Circusspiele. L. L. Tom. V, tav. 41.

Noch sind unter den Postamenten der erwähnten Statuen eine runde Ara mit Gewinden und Stierschädeln, ein viereckiger Cippus, worauf zwei in einer Thür stehende Figuren und 17 Grabsteine mit Inschriften zu bemerken. Unter den letzten sind acht aus dem Ustrinum von dem Mansoleum des August, welches man bei dem Graben der Fundamente zu der Erbauung des Eckhauses der Via del Corso und der Piazza di S. Carlo, der Strada della Croce gegenüber, im Jahre 1777 entdeckte. Ihre Inschriften beziehen sich auf die Söhne und Töchter des Germanicus.

Bassirilievi oben an der rechten Seitenwand, links vom Eingange des Saals der Thiere: 58. Ein Opfer, worauf ein bärtiger Mann erscheint, der mit einer Patera eine Libation auf eine Ara ausgiefst. Ihm gegenüber eine Frau, die in der Linken eine tiefere Schale mit Weihrauch hält. Beide Figuren sind halb verschleiert und mit Lorbeern bekränzt. Links ein Opferschlächter, der einen Stier herbeiführt. Oben Pateren und Stierschädel zwischen Gewinden. — 59. Eine Bacchantin, welche das Tympanum schlägt, ein Satyr, der die Tibia bläst, vor der Bacchantin ein junger Pan, ein Askaulos oder Bläser einer Sackpfeife, Tibia utricularia (Suet. Ner. cap. 54. Bartolin. de tibiis lib. III, cap. 7). Doch ist zu bemerken, dafs die ganze letztere Figur, das Gesicht der Bacchantin, der Kopf des Satyrs und der folgenden Panin, ingleichen die sämmtlichen Füfse der Figuren nebst dem Boden neu sind. Dieses schöne Relief befand sich in der Villa Mat-

tei. L. L. Tom. IV, tav. 30. — 60. Cosmus I, der aus Pisa die Laster vertreibt, aus der Schule des Michelagnolo (Cavaceppi Raccolta). — 61. Fragment von einem Raube der Proserpina. — 62. Fragment einer Vorstellung der Diana mit dem Endymion. Diese Göttin auf ihrem Wagen, ein Amor auf einem der beiden Pferde, und dabei die gewöhnliche geflügelte Wagenführerin. Oben Hesperus mit der Fackel, und noch höher das Zeichen des Krebses, aus dem eine nackte weibliche Figur mit kreisförmig flatterndem Peplus, vermuthlich Venus, hervorgeht; eine ähnliche Figur hat man auf einem Capitolinischen Relief für die Nacht gehalten (Gerh. ant. Bildw. Taf. XLI). — 63. Bassorilievo, mit einem Pilaster auf jeder Seite eingefafst, in neueren Zeiten aus Griechenland nach Rom gebracht. Visconti erklärte es für die Supplication einer Familie an die Götter der Gesundheit, denselben von jener in einer gefährlichen Krankheit gelobt. Es ist stark angefressen, wie vom Wasser, und die Figuren der angeblichen Götter sind an mehreren Stellen mit Stuck ergänzt; namentlich gilt diefs von den Köpfen der vier gröfseren Figuren und von der oberen Hälfte der sitzenden. Die Schaar der Schutzflehenden ist von den Göttern durch eine Wand getrennt, und sonach etwa wie in einem Vorhof zu denken. Die Götter sind ohne Attribute, und unterscheiden sich von den übrigen Personen nur durch ihre Gröfse, wodurch sie die Griechen öfters auszuzeichnen pflegten. In der sitzenden Hauptfigur glaubte Visconti den Aesculap zu erkennen, weil an der Seitenlehne des Sessels ein Greif erscheint. Die hinter dem Sessel stehende Frau erklärte der gedachte Gelehrte für die Hygiea, und die zwei nackten männlichen Figuren für die Dioscuren. *) — 64. Langbekleidete Frau in langer Tunica und Peplus auf einer sprengenden Quadriga. Neu das Wagenrad, Kopf, Schenkel und Beine des hinteren Pferdes, und das Meiste des vorderen. — 65. Sarkophag-Fragment: ein Centaur mit einem Blätterkranz umgürtet, und eine

*) Diese Erklärung ist sehr geeignet Zweifel zu erregen, da die Verzierung des Greifs, wenn auch immerhin von einiger Bedeutung, doch wenig begründen kann, alle andern Attribute aber fehlen. Daher ist es höchstens zu verwundern, wenn Zoëga bei der sitzenden Figur an Meleager vor den flehenden Caledoniern dachte; weniger wenn Welcker (Zeitschrift S. 440) mit Beziehung auf ähnliche Votivtafeln (Antiq. of Jonia T. I, p. 1) eine kaiserliche Person vermuthete, wie es der Ergänzer gethan hatte, der sofort zu einem Hadrianus schritt. Wir halten zuvörderst fest, dafs unser Werk, wie ähnliche vertiefte Reliefs, mit vorspringender architektonischer Einfassung, eine Votivtafel sei, dafs die flehenden und die schutzertheilenden Personen durch Raum und Verhältnisse streng geschieden sind, und fragen dann, ob in vier Personen der letzteren Gattung wahrscheinlicher eine Reihe durch seltenen Zufall zugleich vergötterter Personen angenommen werden, oder wirkliche Götter. Indem wir uns zu der letzteren Annahme bekennen, finden wir in der Stellung der einzelnen Gottheiten noch manche Bestätigung für Visconti's Meinung. Die für Aesculap und Hygiea gegebenen Figuren finden sich in wenig verschiedener Stellung und mit den antiken Attributen auf einer ähnlichen Votivtafel im Besitz des Grafen von Ingenheim (jetzt im königl. Museum zu Berlin). Die beiden Jünglingsfiguren sehen wir zwar keinen Grund für Dioscuren zu halten, doch zweifeln wir anderseits nicht, dafs bei, wie es scheint, richtiger Ergänzung des über das Haupt gelegten Armes, die dadurch bezeichnete Figur ein Apollo sei, wonach sich denn in der vierten am natürlichsten ein Mercur vermuthen liefse.

Centaurin; vorn eine Victoria. Auf dem Rücken des Centauren steht ein Amor. Hinten ein Vorhang.

66. Erhobenes Werk, Laodamia und Protesilaus genannt. Es ist aus zwei antiken Fragmenten, die, wie die ganz gleiche und sehr schöne Arbeit zeigt, zu Einem Bassorilievo gehörten, und einigen modernen Ergänzungen zusammengesetzt. Man sieht eine stehende weibliche Figur an einen mit einer Schlange umwundenen Baum gelehnt; vor ihr steht ein Jüngling, an dem der Kopf, der ausgestreckte rechte Arm, das Schwert in der linken Hand und die Beine modern sind. Neu sind auch die Beine der weiblichen Figur. Vermuthlich ist in diesem Werk der Abschied eines Grabmonumentes zu erkennen; über den Schlangenbaum haben wir uns bei Gelegenheit eines Reliefs im zweiten Zimmer des Appartamento Borgia erklärt.

An der gegenüber liegenden Wand: 67. Erhobenes Werk, ehemals in der Villa Mattei, das zufolge der antiken Inschrift eine Laberia Felicla, Priesterin (Sacerdos maxima ungewöhnlich) der Cybele, vorstellt. Sie erscheint in halber Figur vor einer grofsen Muschel, von der sie wie von einem Nimbus umgeben ist. Ihr Kopf ist neu, doch sind die Enden der heiligen Binden alt, die der Ergänzer für Haarlocken nahm. Vor ihr ist ein Altar, nach dessen Andeutung man ihr eine Patera in die moderne Rechte gegeben. Man bemerkt als Relief dieses Altars einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln, von Kränzen umwunden. Diesen, den Kranz in der Linken der Figur (dessen antike Spuren auf dem Grunde bemerklich sind, und von Visconti für Eichenlaub, von Zoëga für einen Blumenkranz gehalten wurden), defsgleichen den bärtigen Kopf, den wir als Brustbild auf der Tunica der Figur erblicken, und im Diadem des capitolinischen Archigallus wiederfinden, bezieht Visconti auf den idäischen Zeus, dem eine Dienerin der grofsen idäischen Mutter schicklich opfert. Der Ort dieses Monumentes ist für eine genauere Untersuchung sehr ungünstig. M. P. Clem. Tom. VII, tav. 18.

5. *Stanze de' Busti.*

Der hinterste Theil dieser Gallerie ist durch drei Bogen in eben so viele Abtheilungen geschieden, welche die Zimmer der Büsten (Stanze de' busti) genannt werden. Die Bogen sind von sechs mit giallo antico überzogenen Säulen getragen, denen Pilaster von buntem Marmor, breccia delle Sette

bassi genannt, entgegenstehen. Die Büsten sind an den Wänden in zwei Reihen aufgestellt.

Erstes Zimmer.

Auf den Marmorgestellen vom Eingange rechts, in der oberen Reihe: 1. Männlicher Kopf über Lebensgröfse, dem Valerianus ähnlich. — 2. Kopf des Alexander Severus. — 3. Unbekannter männlicher Kopf. — 4. Büste des Julius Cäsar. *) M. P. Clem. Tom. VI, tav. 38. — 5. Geflügelter Kopf des Mercur. L. L. Tom. VI, tav. 3. — 6. Büste des August, ehemals in der Villa Mattei, wo sie einer schlechten Togafigur aufgesetzt war. Sie ist merkwürdig wegen des Aehrenkranzes, der an keinem anderen Kopfe dieses Kaisers bemerkt worden. Nach Visconti trägt er diesen Schmuck, den auch die Bildnisse des Romulus zeigen, entweder wegen der ihm ertheilten Benennung eines neuen Quirinus, oder als Frater arvalis, wie zwei jugendliche Büsten des Marcus Aurelius und des Lucius Verus, die sich ehemals in Rom befanden, oder auch zum Andenken seiner Kornspenden. L. L. Tom. VI, tav. 39. — 7. Guter Kopf des Saturn, halb verhüllt wie auf der capitolinischen Ara und sonst; der Bildhauer Cavaceppi hat ihm die Gestalt eines Hermenkopfes gegeben. L. L. Tom. VI, tav. 2. — 8. 9. Zwei unbekannte männliche Büsten. — 10. Gute Büste, ähnlich den Bildnissen des Marcus Agrippa. — 11. 12. Zwei unbekannte Männerköpfe. — 13. Unbekannter männlicher Kopf über Lebensgröfse; gefunden zu Tivoli.

In der unteren Reihe: 14. Kopf des Apollo mit Resten von Firnifs und Farbe; gefunden zu Roma vecchia. — 15. Büste eines unbekannten Jünglings. — 16. Weibliche Büste, etwas ähnlich der Domitia; gefunden in der Villa Hadrians, und ehemals im Besitz des Grafen von Fede. — 17. Büste der Isis, mit der Lotusblume und dem halben Mond auf dem Haupte, und mit der geknüpften Calasiris; gefunden zu Roma vecchia vor Porta Maggiore. L. L. Tom. VI, tav. 16. — 18. Büste des Titus. L. L. T. VI, tav. 43. — 19. Weibliche Büste, bei dem Lateran gefunden. — 20. Büste des Marcus Aurelius, ausgegraben in der Villa Hadrians. L. L. Tom. VI, tav. 50. — 21. Weibliche Büste mit falschem Haaraufsatze. — 22. Angeblicher Kopf des Ptolemäus, Königs von Mauritanien, mit einem falschen geringelten Haaraufsatze. — 23. Kopf einer bejahrten Frau, mit einem Schleier und hohem Haarputz, nicht unähnlich der Mode des verflossenen Jahrhunderts. — 24. Männlicher Kopf mit zwei Löchern über der Stirn, in welche wahrscheinlich

*) Visconti bemerkt, dafs wir von der Physiognomie dieses grofsen Mannes nur unvollkommene Kenntnifs haben können, weil sie auf den bronzenen Münzen nicht deutlich ausgedrückt sei, und die Silbermünzen zu klein sind. Am wenigsten zweifelhaft scheine ein kolossaler Kopf desselben, ehemals im Palast Farnese, und mit diesem zeige unsere Büste sehr viele Aehnlichkeit.

Hörner eingesetzt waren. Man hält ihn defswegen für den Lysimachus, König von Thracien, dessen Bildnifs auf Münzen bekanntlich mit Ammonshörnern vorkommt. — 25. Unbekannter Frauenkopf auf einer Büste von Alabaster.

26. Büste des Menelaus; Fragment einer sehr schönen Gruppe dieses Helden mit dem Leichnam des Patroclus; entdeckt u. d. J. 1777 in der Villa Hadrians, mit den dazu gehörenden Schultern und Beinen des Patroclus, die ebenfalls in diesem Zimmer aufbewahrt werden, und von vortrefflicher Arbeit sind. Der Helm jener Büste ist am Hintertheil an beiden Seiten mit einem Lapithen- und Centaurenkampf geschmückt. Am Vordertheil erscheint ein stark ergänzter Adler, an dessen Aechtheit der antike Schwanz eines vierfüfsigen Thiers zweifeln läfst, ohne dafs der antike Obertheil die Annahme eines Greifes wahrscheinlich machte. Auf der linken Helmklappe ein Panther. Der Kopf ist an mehreren Stellen ergänzt, und auf eine moderne Brust gesetzt, die nach der verstümmelten Gruppe desselben Gegenstandes, dem sogenannten Pasquino, bei dem Palast Braschi verfertigt worden. Zwei andere Wiederholungen derselben, aber besser erhalten, sind zu Florenz. L. L. Tom. VI, tav. 18 u. 19.

Zwischen dem Bogen des Eingangs zum folgenden Zimmer und der Fensterseite, in der oberen Reihe: 27. Bildnifskopf eines Knaben. — 28. Ein Mannskopf. — 29. Idealer Knabenkopf. — *In der unteren Reihe:* 30. Kopf der Isis; ehemals im Besitz des Kardinals Alexander Albani. L. L. Tom. VI, tav. 17.

31. Schöne Büste der Minerva mit der Aegis; ehemals in der Engelsburg, wo man sie bei Anlegung der Festungswerke unter Alexander VI entdeckte. Nach Visconti kann sie auch eine Roma vorstellen, weil die Greife und Widderköpfe auf ihrem Helme, auch auf dem des Mars, als Stammvater Roms, vorkommen. Doch scheint diese Folgerung nicht bündig. L. L. Tom. VI, Nr. 2, tav. 2.

32. Unbekannter Frauenkopf.

Zwischen den beiden Fenstern, in der oberen Reihe: 33. Jugendlicher Kopf von Bronze; gefunden in einer antiken Schleuse, die vermuthlich zum Abflufs des Wassers aus den Diocletianischen Bädern diente. Visconti glaubte in demselben wegen des starken und männlichen Halses einen Bacchus zu erkennen,

obgleich ihm selbst mit Recht der weibliche Kopfputz dagegen zu streiten schien. Neu sind die von Silber eingesetzten Augen. L. L. Tom. VI, tav. 6. — 34. Fragment einer Statue des Apollo Citharödus; nämlich der Kopf, der Oberleib und der rechte Arm, der auf dem Haupte liegt; gefunden im Garten der Mendicanti. — 35. Kopf einer alten Frau, in ein Gewand gehüllt. Antik ist nur das Gesicht, und auch an diesem ist die Nase und das Kinn ergänzt. L. L. Tom. VII, tav. 24. — *In der unteren Reihe:* 36. Anatomisches Präparat eines geöffneten menschlichen Leibes. — 37. Büste Philippus des Jüngern, von Porphyr; ehemals im Palast Barberini. L. L. Tom. VI, tav. 24. — 38. Skelet eines Rippenkastens.

An der Wand gegen die Gallerie der Statuen: 39. 40. 41. Büste eines bärtigen Mannes, zwischen zwei jugendlichen männlichen Köpfen.

Darunter: 42. Gruppe von Mann und Frau, die einander die Hände geben, von einem römischen Grabmale; bekannt unter der falschen Benennung Cato und Porcia; ehemals in der Villa Mattei, und von Clemens XIV i. J. 1770 für das Museum angekauft. Beide Köpfe gehören unter die vorzüglicheren Bildnisse der antiken Sculptur. L. L. Tom. VII, tav. 25.

Mehrere Fragmente von antiken Statuen, unter denen ein kolossales Bein, gefunden in einem Hause in Rom, welches ehemals dem Maler Ritter Odam gehörte, und einige schöne Füfse zu bemerken sind. — 43. Jünglingskopf in erhobener Arbeit auf einer Marmorscheibe. — 44. Drei weibliche Gewandfiguren in Lebensgröfse, an einer runden Säule ausgehauen. Sie sind durch kein Attribut ausgezeichnet, aber durch ihren Kopfputz unterschieden. Das Haar der einen ist durch ein einfaches Band, das der andern durch breite Binden geschmükt, dagegen die dritte eine Haube trägt, vielleicht um als dritte Hore die Verhüllung der winterlichen Jahreszeit anzudeuten. — *Auf der Säule:* Ein moderner Harnisch von einer besonderen Art Alabaster, Alabastro Orto genannt.

Zweites Zimmer.

Vom Eingange rechts, obere Reihe: 45. Unbekannter Frauenkopf. — 46. Unbekannte männliche Büste. — 47. Weiblicher Kopf mit einer wahrscheinlich ledernen Kopfbedeckung, deren drei Zipfel über der Stirn ihr das Ansehen einer Schildkröte geben, und in der man den Galerus vermuthen könnte. — 48. Lucius Verus im jugendlichen Alter; gefunden zu Roma vecchia vor Porta Maggiore. L. L. Tom. VI, tav. 51.

49. Schöne **Büste des Serapis** von schwarzem Basalt; ehemals in der Villa Mattei. Der Modius ist nach antiken Spuren ergänzt. L. L. Tom. VI, tav. 14.

50. Angebliche Büste des Diocletian; gefunden zu Roma vecchia. — 51. Angebliche Büste der Manlia Scantilla, derselben ganz unähnlich. — 52. Büste der Julia Mammäa; gefunden in den Ruinen der otriculanischen Basilica. L. L. Tom. VI, tav. 57. — 53. Unbekannter männlicher Kopf.

Untere Reihe: 54. Kopf des Caracalla; gefunden im Garten der Mendicanti. L. L. Tom. VI, tav. 55. — 55. Männliche Büste mit entblöfster Brust; gefunden im Garten hinter dem Hospitale des Laterans.

56. Schöne aber an mehreren Stellen ergänzte **Büste des August** im höheren Alter, mit einem Lorbeerkranze und einer Gemme mit einem Profilkopf geschmückt, in welchem Visconti das Bildnifs des Julius Cäsar bemerken wollte, obgleich es bei dem verwitterten Marmor unmöglich scheint, bestimmte Züge zu erkennen. L. L. Tom. VI, tav. 40.

57. Büste des Septimius Severus, in Kriegskleidung; gefunden bei den otriculanischen Ausgrabungen. L. L. Tom. VI, tav. 53. — 58. Lorbeerbekränzter Kopf des Nero als Apollo vorgestellt; stark ergänzt. L. L. Tom. VI, tav. 42. — 59. Büste des Antoninus Pius; gefunden in der Villa Hadrians bei Tivoli. L. L. Tom. VI, tav. 48. — 60. Männlicher Kopf auf einer Brust von Alabaster. — 61. Ein anderer männlicher Kopf.

Vom Bogen links, in der oberen Reihe: 62. Kopf einer Frau. — 63. Kopf eines bärtigen Mannes. — 64. Kleiner Kopf des Tiberius, auf einer Büste von Alabaster. — *In der unteren Reihe:* 65. Kopf eines Knaben. — 66. Büste des Hercules über Lebensgröfse, mit der Corona Tortilis; gefunden beim Lateran. L. L. Tom. VI, tav. 13. — 67. Annius Verus, Sohn des Marcus Aurelius; ausgegraben im Garten der Mendicanti. L. L. Tom. VII, tav. 20.

Am Pfeiler des Bogens: 68. **Maske des Ammon**, in ganz erhobener Arbeit, auf einer Marmorscheibe. L. L. Tom. V, tav. 6. — *Darunter:* 69. Marmorscheibe, worauf ein Kopf des Mercur in Bassorilievo. — *Jenseits des Bogens:* 70. Bartloser Mannskopf, über Lebensgröfse, von weifsem griechischem Marmor; im Grabmal der Scipionen entdeckt. Der Styl zeigt ihn offenbar nicht als gleichzeitig mit dem gedachten Monumente, sondern als ein Werk aus den Zeiten der Kaiser. Piranesi Monumenti degli Scipioni, con illustrazioni di E. Q. Visconti. — *Darunter:* 71. Büste eines bärtigen Mannes mit nackter Brust.

72. Weibliche Gewandfigur in der Stellung der Pietas. Visconti hat sie für die Livia gegeben, sowohl wegen einiger Aehnlichkeit mit Figuren auf Münzen, welche für diese Kaiserin in der Gestalt der erwähnten Göttin gehalten werden, als auch weil sie mit einer Bildsäule des August, in der Sala a Croce greca dieses Museums, die Basilica zu Otriculum verzierte, in deren Ruinen beide gefunden worden sind. Die Hände sind neu. M. P. Clem. Tom. II, tav. 47.

Am Sockel der Nische, in welcher diese Statue steht: 73. Ein Relief, welches die Menschenbildung des Prometheus vorstellt. Die schlechte Arbeit, welche dieses Werk mit allen bekannten Bildwerken desselben Gegenstandes gemein hat, wird durch die Besonderheiten der Vorstellungsweise und durch die lateinischen Beischriften der einzelnen Figuren einigermafsen vergütet, so dafs man seine Verstümmelung mit Recht beklagen darf. Wie die übrigen Prometheusreliefs von einiger Ausdehnung, namentlich zwei Bildwerke des capitolinischen und des Neapler Museums, und wie vermuthlich auch eine vormals Borghesische Platte (Scult. della villa Pinciana St. 1. n. 17), mochte auch dieses Werk einem Sarkophag angehören. Obwohl die in ihm bemerkliche Sitte zweier übereinandergesetzten Reihen von Bildwerken selten ist, so läfst sie sich doch aus mehreren noch vorhandenen Werken (Lasinio scult. del Campo santò di Pisa tav. 128), namentlich aus der christlichen Zeit nachweisen. Es ist zu glauben, dafs den Scenen der Menschenbildung, welche wir im obern Raume sehen, unterwärts die Schicksale des Prometheus beigeordnet waren, wie auf dem capitolinischen und Borghesischen Relief; ein Flügelrest, das Einzige was davon geblieben, kann mit Visconti auf einen Adler bezogen werden, obwohl die von Zoëga gemessene Höhe menschlicher Figuren (25 Zoll die höchsten, 8 Zoll der Flügelrest) bei einem besseren Werk dagegen sprechen würde.

Die erste Frage, welche uns zur Deutung des vorliegenden trotz seiner Beischriften dunkeln und schwierigen Werkes beschäftigen mufs, ist die, ob seine verschiedenen Figurenmassen auf einen gleichzeitigen Moment oder auf eine fortschreitende Handlung bezüglich sind. Die Entscheidung dieser Frage beruht auf der Deutung der von Mercur geführten Psyche, je nachdem diese nämlich zur Belebung des Körpers oder zur Bezeichnung seiner Auflösung erscheint. Die erstere Meinung rechtfertigt Visconti durch die Bemerkung, dafs laut Plato im Protagoras Mercur dem Prometheus zur Menschenbildung behülflich war, wonach man glauben könnte, er führe hier die Psyche für das eben von Prometheus geformte Weib herbei, und die auf dem Boden dazwischen liegende Figur sei nur ein unfertiges Gebilde. Dagegen läfst sich einwenden, wie befremdend eine Hülfe Mercurs in einer Vorstellung sei, deren Hauptgeschäft anderwärts Minerva, oder, wo man den

Mercur gleichfalls behülflich glauben könne (Scult. d. V. Pinc. l. c.), dieser im Dienst der Minerva sein würde; ferner das allbekannte Geschäft des Mercur als Seelenführer zum Hades, die Gröfse der Psyche, welche das geformte Weib überragt, und die Ungereimtheit, ein beginnendes Geschöpf mit einer erwachsenen und gröfseren Psyche zu beseelen; endlich, um die Bewegung der Psyche nicht zu erwähnen, die in gleicher Verbindung am Boden liegende bärtige Figur, die man nur gegen allen Fortschritt der Handlung und gegen alle mythische Begründung dem Prometheus beimessen könnte, statt irgend einem betagten Verstorbenen. Das letzte der oben erwähnten Werke mufs zugleich jeden Zweifel beseitigen, der sonst aus der Richtung Mercurs und der Psyche hervorgehen könnte; auch auf ihm scheinen beide nach den Gebilden des Prometheus gewandt, können es aber, was die allseitige Unvollkommenheit dieser Bildwerke freilich nicht entschieden ausdrückt, nur im scheidenden Rückblick auf den angehörigen Körper sein.

Durch diese Voraussetzungen werden wir auf fortschreitende Momente unseres Bildes verwiesen, zugleich aber, wie wenig Beispiele auch gegen den auf Reliefs herrschenden Gebrauch von der Linken des Beschauers zu seiner Rechten fortzugehn sprechen mögen, auf eine von der rechten Ecke anhebende Folge. An dieser, die ein geschmückter Pilaster begränzt, sitzt der Titan und bildet mit dem Modellirstecken die bereits in gegliederter Bewegung vor ihm stehende Frau, eine Ahnmutter des Menschengeschlechts, gewifs keine Pandora, wie bereits Zoëga gegen Visconti erinnerte. In andern ähnlichen Vorstellungen bildet er den Mann, hier die Frau, die doch wohl auch von ihm abgeleitet wurde, vielleicht aus dem zufälligen Anlafs einer innerhalb dieses Sarkophags begrabenen Frau. Zu seinen Füfsen liegt ein unterwärts ergänzter Hund, kein Hase, wie Visconti meinte; im oberen Raume bemerkt man einen Esel und einen Stier. Ob diese Thiere den Horazischen Scherz ausdrücken, nach welchem Prometheus des Menschen Eigenschaften aus allerlei Thieren entnahm, steht zu bezweifeln, zumal wenn der vermeintliche Hase keiner ist; man könnte in ihnen eine einfache Andeutung finden, wie die Erde vor Prometheus bevölkert war.

Diesem Bilde der Schöpfung des Menschen ist das Bild seines Todes bis zur vorerwähnten Verwechslung nahe gerückt. Auf der Erde liegt ein lebloses Menschengebilde, dessen Kleinheit vielleicht als fortgeführte Andeutung des Weibes einige Entschuldigung findet. Vor ihr steht Mercur, die gröfsere Figur der Psyche an der Hand haltend, neben der eine der liegenden ähnliche nackte Figur steht. Zwei Umstände geben dieser letzteren eine vorzügliche Wichtigkeit. Einmal dafs sie mit der liegenden Figur nicht blofs die oberflächliche Aehnlichkeit, sondern durch gleiche und wiederholte Inschrift

auch ihre innere Bedeutung theilt; diese Inschrift heifst S e r y s, bisher unbekanntes, von Visconti nach irriger Voraussetzung der Pandora auf Epimetheus als Späteren (serus) gedeutet, neuerdings aber (Panofka lettera all' Abb. Maggiore. Palerm. 1826) entweder für eine provinziell ausgesprochene Benennung des Herrn der Welt (serys für herus wie serpere von ἕρπειν) genommen, oder serys von σήρ, als Ausdruck des Seidenwurms, auf die verschiedenen Gestalten und Verwandlungen des abgeschiedenen Menschen bezogen worden, welche letztere Erklärung wenigstens der augenscheinlichen Anwendung des Namens entsprechender ist. Eben so wichtig ist es zweitens, dafs derselbe Knabe durch seine Bewegung mit der Psyche gleichgesetzt ist. Beide haben die rechte Hand gegen die Brust gewandt, und zwar, wie es im Stich verfehlt ist, mit auswärts gewandter Innenseite. Da uns die auf die Brust gelegte Hand als todesverkündendes Symbol einer Todesgöttin bekannt ist (Venere - Proserpina illustrazione III), so könnte man in ihrer zwiefachen Wiederkehr eine Andeutung der abgeschiedenen Seele und in der auswärts gekehrten Hand ein abwehrendes Zeichen finden, das die getrennte Psyche und der gleicherweise abgelöste Genius (vergl. Maffei Mou. Veron. CXXXVII, zwei Genien mit Füllhorn auf einem Sarkophagdeckel) bei dem schreckbaren Anblick des Leichnams erhebt. Für den Genius nämlich des Verstorbenen möchten wir diesen zweiten Serys halten, der den Namen des entseelten ersten theilt: es ist derselbe Seidenwurm, aber wie befreit steht er der Verpuppung des vorher mit ihm verbundenen Gefährten gegenüber. In dieser Beziehung, der man noch eine zwischen seinen Füfsen sichtbare Blume zurechnen könnte, wie in seiner Verwandtschaft mit der Psyche sollte man ihn, den persönlichen Amor des Menschen, geflügelt erwarten, kann aber nach nicht seltenen Beispielen den Mangel der Flügel auf die nachlässige Ausführung des Reliefs schieben.

Dieses Nothbehelfs bedürfen wir nicht einmal, wenn wir den Rest der Vorstellung als eine dritte Scene betrachten. Allerdings könnte man durch den unmittelbaren Einflufs der hier durch Namen, Rolle, Geburt und Sonnenuhr unverkennbaren Parzen auf das irdische Leben und selbst durch ihre alleinige Erscheinung auf dem Borghesischen Relief sich veranlafst finden, sie nur als Ausführung des eben beschriebenen Todesbildes anzusehen. In diesem Falle würden wir bei dem dritten vor ihnen stehenden nackten Knaben an die Doppelbildung menschlicher Genien erinnern, die wir bei der Seelenläuterung eines bekannten Reliefs (P. Clem. IV, 25) und sonst besprachen; doch würde nach der geringen Figurenzahl der zwei eben betrachteten Hauptmomente eine solche Ausdehnung des zweiten um so unschicklicher sein, als der Arm einer vierten Figur noch übrig ist und vermuthlich meh-

rere als diese verloren gegangen sind. Hiernach möchten wir glauben, der dritte Serys (denn so konnte der nackte Knabe selbst unterschrieben sein, da seine Füfse sammt der Basis neu sind), der mit gesenkt vorgestreckten Händen wie unschlüssig und schutzflehend nach der vierten stehenden Figur gewandt ist, werde von den lebensbegleitenden Parzen der Libitina für die ferneren Wege übergeben. In solcher Voraussetzung werden wir uns erinnern, dafs die Todtengenien zwar meist geflügelt erscheinen, in Beziehung aber auf jene längeren Himmelspfade für die ihnen die Schwingen wachsen sollen, nach Platonischer Theorie und selbst nach den Bildwerken jener von Bacchischen Genien empfangenen Knaben ungeflügelt gebildet werden. Libitina oder Luna, dieselbe Todtengöttin, die wir anderwärts als Führerin des Genius zum Sonnengott sehen (M. Chiar. n. 150) scheint, wenn unsere Vermuthung nicht trügt, jene fehlende Figur gewesen zu sein, die den Parzen zur Seite nach dem Hülfsbedürftigen Knaben ihre Hand ausstreckt (M. P. Clem. IV. 34).

Es folgen auf Marmorgestellen, in der oberen Reihe: 74. Bärtiger Mannskopf. — 75. Büste der Julia, Tochter des Titus mit einem Gewand von Porta Santa. — 76. Männlicher Kopf, den Visconti, weil er zu sprechen scheint, ziemlich willkürlich für einen Redner erklärte (L. L. Tom. VII, tav. 22). — 77. Unbekannte kolossale Frauenbüste. — 78. Bronzener Kopf des Trebonianus Gallus mit Lorbeeren bekränzt, aus der villa Mattei; gesetzt auf eine beim Lateran gefundene Büste von Alabastro a rosa. L. L. Tom. VII, tav. 60. — 79. Einer der vermeinten Köpfe des Aristophanes; gefunden in der Villa Hadrians. — *In der unteren Reihe:* 80. Büste des Antinous mit nackter Brust; an Clemens XIV von dem Cardinal Lante geschenkt. — 81. Männlicher Kopf für den Scipio gegeben, wenig ähnlich und ohne die sonst gewöhnliche Narbe. — 82. Männlicher Kopf, ehemals Marcus Brutus genannt, von Visconti aber für den Domitins Corbulo erklärt, wegen der Aehnlichkeit mit zwei Köpfen, die in den Ruinen des der Familie desselben geweihten Tempels zu Gabii entdeckt wurden. L. L. Tom. VI, tav. 61. — 83. Büste Hadrians mit nackter Brust, in Tivoli gefunden.

Bei der Thür der Loggia scoperta: 84. Unbekannter bärtiger Mannskopf. *Darunter:* 85. Schöner idealer Frauenkopf, vielleicht Diana, gefunden zu Roma vecchia. — *Am Pfeiler des Bogens:* 86. Kopf eines bärtigen Mannes in ganz erhobener Arbeit auf einer Marmorscheibe. *Darunter:* 87. Scheibe mit dem Brustbild der Diana in Bassorilievo.

Auf den folgenden Marmorgestellen, in der oberen Reihe: 88. Büste der Julia Mesa. — 89. Männliche Büste für den Saloninus gegeben, ihm aber wenig ähnlich. — 90. Kopf des Com-

Commodus, den der Prinz Doria Pamfili dem Papste Clemens XIV schenkte. M. P. Clem. Tom. VI, tav. 51. — *In der unteren Reihe:* 91. Büste der Julia Mammäa. — 92, 93. Zwei unbekannte Frauenköpfe.

Drittes Zimmer.

Vom Eingange rechts, in der oberen Reihe: 94. Kopf einer maskirten Sängerin; gefunden zu Tivoli. — 95. Kopf mit einer Maske, deren langer Bart sich in geringelten Reihen endigt. — 96. Büste eines lachenden Satyrs. — 97. Kopf eines Pan. — 98. Unbekannter männlicher Kopf. — 99. Büste eines Satyrweibes. — *In der unteren Reihe:* 100. Büste der Isis, mit eingehülltem Haupte und einer Stirnkrone, worauf man, nach alter, von Apuleius erwähnter Sitte, die Mondscheibe zwischen zwei Schlangen sieht. M. P. Clem. Tom. VI, tav. 17. — 101. Büste eines Silen mit menschlichen Ohren; ehemals in der Villa Mattei. Das unter seinen Hals zusammengeknüpfte Fell, das für eine Löwenhaut genommen worden, ist wahrscheinlicher ein Pantherfell. M. P. Clem. Tom. VI, tav. 9. Nr. 1. — 102. 103. Zwei bärtige Männerköpfe. — 104. Ein weiblicher Kopf. — 105. Ein bartloser Mannskopf.

In der grofsen Nische im Hintergrunde: 106. Kolossale Bildsäule eines sitzenden Jupiters, die man ehemals im Hofe des Palastes Verospi sah, und mit deren Ankauf Clemens XIV den Anfang zur Sammlung dieses Museums machte. Sie ward ehemals sehr gepriesen, und von Visconti in die besten Zeiten der griechischen Kunst gesetzt, ist aber unstreitig ein mittelmäfsiges Werk, wie auch die Commissarien der französischen Republik erkannt zu haben scheinen, da sie dieselbe nicht für das Pariser Museum auswählten. Dafs sie die Copie von einem griechischen, wahrscheinlich vorzüglicheren Werke sei, läfst eine Wiederholung derselben von sehr geringer Gröfse vermuthen, die zu Visconti's Zeiten bei Korinth gefunden ward, und in den Besitz des Engländers Franz Skipwith kam. Die Arme sind neu. M. P. Clem. Tom. I, tav. 1. *Auf dem Postamente:* 106. Ein gutes kleines Bassorilievo, ehemals im Palast Barbarini. Es stellt einen Silen vor, der vor Trunkenheit zu fallen droht; ihn unterstützt ein junger Satyr, und ein anderer hinter ihm, mit einem Schlauche auf der Schulter, ergreift seinen in Unordnung gekommenen Mantel. *) M. P. Clem. Tom. IV, tav. 28.

---

*) Die derben Körperformen des Alten sind sehr silenesk; weniger ist es der obwohl kahle Kopf. Das Menschenohr und der fliefsende Bart, defsgleichen das lange abgestreifte Gewand scheinen sogar jener Benennung zu widersprechen, daher Zoëga die Figur einen bärtigen Dionysos oder Silen mit menschlichen Ohren nennt. Doch stimmt der Charakter der ganzen Figur und die Erinnerung an ähnliche Gruppen zu entscheidend für die gewöhnliche Benennung, als dafs man nicht jene Besonderheiten lieber der Laune des Künstlers zuschrei-

Auf Marmorgestellen, in der oberen Reihe: 107. Kopf eines Flamen mit der priesterlichen Mütze. — 108. Kopf des Nerva. P. Clem. Tom. VI, tav. 43. — 109. Kopf eines Barbaren, nach Fea bei dem Constantinsbogen gefunden. — 110. 111. Zwei männliche Köpfe. — *In der unteren Reihe:* 112. Herme mit einer Corona tortilis, und 110 — 116. unbekannte Frauenköpfe.

6. *Loggia Scoperta.*

Von den Zimmern der Büsten gelangt man zu einer unbedeckten Loggia, die ebenfalls zu dem Palast Innocenz VIII gehörte, und unter Pius VI ihre gegenwärtige Gestalt erhielt. Man sieht daselbst mehrere antike Kunstwerke, unter denen sich einige nicht unbedeutende befinden, die aber leider durch den Einflufs des Wetters sehr verdorben sind.

Zwischen dem Marmorgeländer gegen den Garten stehen auf Cippen mit antiken Inschriften sechs Statuen, die von dem Eingange der Büstenzimmer an folgende sind:

1. Unbekannte männliche Togafigur. — 2. Venus, in der Stellung der knidischen des Praxiteles; ehemals im Palast Colonna; sehr verwittert und durch moderne Ergänzungen verunstaltet. — 3. Commodus in jugendlichem Alter, mit der Toga bekleidet. — 4. Sitzende Juno mit einem Knaben an der Brust; Hercules nach Winckelmann, nach Visconti wahrscheinlicher Mars, wie auf einer Münze der Julia Mammäa; woneben jedoch dieser Gelehrte auch an die allgemeinere Andeutung der Juno Lucina erinnert. Diese Statue war ehemals im päpstlichen Garten des Quirinals. M. P. Clem. Tom. I, tav. 4. Winck. mon. ined. Nr. 14. — 5. Sitzender Pluto mit dem Modius auf dem Haupte und dem Cerberus zur Seite; in Tivoli gefunden. Da die Köpfe des Cerberus neu sind, so fehlt diesem, wie den meisten ähnlichen Werken der bündigste Beweis gegen Zoëga's (Bassir. I, p. 3) wegen des Modius verlangte Benennung eines Serapis; jedoch ist nicht abzusehen, warum dieses altgriechischen Götteridolen so häufig gegebene Attribut auf jenen ägyptischen Gott beschränkt werden soll. M. P. Clem. Tom. II, tav. 1. — 6. Stehende Juno, mit einem schön gedachten Gewande bekleidet, den Kopf eingehüllt und mit der Stirnkrone geschmückt; gefunden bei Castel di Guido, in den Ruinen des alten Lorium. L. L. Tom. I, tav. 3.

Auf beiden Seiten des Einganges zum Cabinetto delle maschere: 7. 8. Zwei unbekannte männliche Büsten. — *Ueber der Thür:* 9. Ein erhobenes Werk mit Figuren, unge-

---

ben sollte, der dann wohl auch die langen, mit dem Gewand wie es scheint nicht verbundenen Aermel zugehören. Weder das lange Gewand, noch die menschlichen Ohren (vergl. oben Nr. 101) sind den Silenen ganz fremd.

fähr in halber Lebensgröfse; ehemals in der Villa Mattei. Es stellt eine Priesterin der Isis und eine männliche Togafigur vor, beide opfernd vor einem Altare. Oben an der Einfassung des Bassorilievo zeigt eine verstümmelte lateinische Inschrift den Namen der Priesterin Galatea. Sie hält eine Situla in der linken Hand, mochte in der rechten ein Sistrum halten, und trägt über der linken Schulter eine in mehrere Schichten (contabulationes) zusammengelegte Stola oder Palla, mit Sternen und halben Monden besetzt, wie Apuleius diesen Schmuck beschreibt. Den Kopfputz der Frau beschreibt Visconti als Lotusblume und halben Mond, Zoëga als zusammengesetzt aus zwei der Isis heiligen Schlangen, einer Mondsichel, einem Tutulus, und einer runden Scheibe. Der Mann warf mit der Rechten Weihrauch in die Flamme des daneben stehenden Foculus, und hält in der Linken ein Kästchen zu diesem Behufe. Sein kurzes Haar, wie der Haaraufsatz der Frau, erinnern an Hadrianische Zeit. Der Mann hat Sohlen, die Frau Schuhe. L. L. Tom. VII, tav. 19. — *Darüber:* 10. Ein kleines erhobenes Werk mit einer Vorstellung des Mithrasdienstes, stark ergänzt.

An der Wand unter den Fenstern sind antike Bassirilievi eingemauert, und an jedem Pfeiler dazwischen steht eine antike Büste.

Unter dem ersten Fenster: 11. Die Wölfin mit Romulus und Remus, und oben zwei Hirten (hier wie öfter zwei statt des einzigen Faustulus) in halber Figur; ein schlechtes Werk aus der Villa Mattei. Zwei zur Linken sichtbare Beine eines Knaben hielt Visconti für Reste eines Genius des Mars. L. L. Tom. V, tav. 24. — 12. Ein Gelübde an den Aesculap. Der Genesene von Mercur herbeigeführt, kniet vor diesem Gotte. Rechts sind die Grazien, die hier, wie auf einem capitolinischen Relief, allegorisch (gratias agere) den Dank bezeichnen. L. L. Tom. IV, tav. 13.

Am folgenden Pilaster: 13. Unbekannte männliche Büste. — *Unter dem zweiten Fenster:* Drei Bassirilievi, deren Gegenstände von oben herab folgende sind: 14. Paris, den Cupido zur Helena führt; neben dieser sitzt Venus, und über ihr das Idol der Vermählungsgöttin Pitho. Dieses sehr verstümmelte und verwitterte Relief, welches unter dem Aventin, wo angeblich die Gärten des Asinius Pollio lagen, gefunden ward, ist die Wiederholung eines vorzüglicheren und wohlerhaltenen Werkes des Museums zu Neapel (Winck. Mon. ined. Nr. 15), ist aber vor diesem durch die hinzugefügte Figur einer Apollostatue als Schutzbildes von Troja ausgezeichnet. Guatt. Mon. ined. ant. Anno 1785. Giugno tav. I. — 15. Fragment eines Bacchanals, worauf ein Pan mit einer Hirtenpfeife, zwei Satyrn und eine Herme des Priapus erscheint; sehr rohe Arbeit. — 16. Triumph des Bacchus über die Indier, mit einem

13 *

Elephanten, der einen Gefangenen trägt. Zoëga bemerkt, dafs der Amor auf dem Elephanten dieses Thier mit einer Art Harpune stachelt. Die Zusammenstellung bacchischer und barbarischer Figuren, wie dieses Monument sie giebt, ist übrigens selten. Bacchus selbst ist nicht sichtbar; das Relief ist aber auch nicht vollständig, sondern rechterseits abgebrochen. M. P. Clem. Tom. IV, tav. 23.

Am Pilaster: 17. Büste des Commodus. — *Unter dem dritten Fenster:* 18. Vorstellung der Circusspiele; kleines Bassorilievo. Antik sind nur drei Köpfe von den Wagenlenkern, und die Bühne, auf welcher der Prätor erscheint, der mit der Mappa, einem weifsen Tuche, das Zeichen zum Auslaufen der Wagen giebt ein Gegenstand, der auf ähnlichen uns bekannten Vorstellungen nicht vorkommt. Man sieht auf dieser Bühne noch drei andere Figuren, und die Statue eines nackten Reiters, den eine Victoria zu bekränzen eilt. Visconti will die rohe, übrigens knabenhafte, Figur für einen Kaiser oder auch für einen Desultor erklären, was wenigstens für den letzteren ein ganz neues Beispiel abgeben würde. L. L. Tom. V, tav. 52. — 19. Belagerung einer Stadt; ein kleines erhobenes Werk in sehr gutem Style. Links eilen einige Krieger mit Fackeln herbei, um sie in Brand zu stecken. Zur Rechten ein fechtender Krieger mit zwei niedergeworfenen Feinden. In der Mitte erscheint die Schutzgöttin der Stadt zu ihrer Hülfe. Sie ist im Jagdcostume und scheint durchaus Diana zu sein, obwohl sie die ungewöhnliche Auszeichnung von Stirnkrone und Scepter hat. Man könnte an Ephesus denken. — 20. Mars und Rhea Sylvia; ein schlechtes Bassorilievo aus der Villa Mattei. — 21. Kleines erhobenes Werk, ebenfalls von schlechter Sculptur, in zwei Abtheilungen; auf der einen eine Figur auf einem Wagen mit einem Widder bespannt, und auf der anderen eine sitzende Frau mit einem neugebornen Kinde, die Parzen und einige andere weibliche Figuren. — 22. Bassorilievo von einer hetrurischen Todtenkiste: zwei Krieger, ein Mann, der einen Stab erhebt, und zwei Furien. — 23. Schlechtes Relief, doch wegen der Seltenheit seines Gegenstandes beachtenswerth. In einem mit sprengenden Centauren bespannten Wagen erscheinen Bacchus und Hercules, der letztere zur Rechten des erstern sitzend; sein Platz darf allerdings für einen Ehrenplatz gelten, und erhält einige Rechtfertigung, wenn man mit Visconti an die Zeiten des Septimius Severus und Caracalla erinnert, wo beide Götter, hauptsächlich aber Hercules, kaiserliche Schutzgötter waren. Auf dem älteren der Centauren steht ein nackter Knabe, die Syrinx spielend, vermuthlich ein Amor, obwohl ungeflügelt. Visconti nennt ihn Genius des Bacchus. Die Frau mit entblöfster linker Brust und unverhülltem rechtem Schenkel, welche hinter dem Wagen abgewandt ein Trophäum oder Vexillum hält, erklärt Visconti für eine Victoria. Aus der Erinnerung ähn-

licher Monumente müssen wir ihm beipflichten, obwohl neuerdings Inghirami (mon. etrusc. Serie VI, tav. 35) die Nacht in ihr erkennt, welche bei dem Triumph der Lichtgötter den verdunkelnden Schirm zusammenfaltet. In der Figur, welche, auf der Syrinx spielend, zwischen den beiden Centauren hervorschaut, glaubte Visconti einen Satyr zu erkennen. Doch ist es wohl ein Pan, und der capitolinischen Statue (Stanza dell' Urna, n. 5) ähnlich. M. P. Clem. Tom. IV, tav. 26.

Am untern Sockel: 24. Ein sehr verdorbenes Bassorilievo, welches einige Gebräuche und Beschäftigungen des menschlichen Lebens vorstellt; eine Schifffahrt, einen Schmied bei seiner Arbeit, eine Vermählung, ein Opfer und Jagden.

25. Unbekannte männliche Büste. — *Darunter:* 26. Ein Gastmahl; Fragment. — *Unter dem vierten Fenster:* 27. Ein opfernder Priester, von dem nur das Untertheil antik ist. — 28. Figur Neptuns, ein erhobenes Werk, im Geschmack des älteren Styls. Der Gott ist mit einer langen von der rechten Schulter abgestreiften Tunica bekleidet, über welcher eine kleine Chlamys gewickelt ist. Er hält einen Delphin und den Dreizack, und scheint auf Wellen zu schreiten. L. L. Tom. IV, tav. 32. — 29. Bekleidete weibliche Figur; angeblich eine Priesterin. — *Am Sockel:* 30. Fronte vom Deckel eines Sarkophages; der griechischen Inschrift zufolge, Grabmal eines Valentinos. Der Inschrifttafel rechts bacchische Genien, von denen der eine auf einem von Stieren gezogenen Wagen fährt; links Stiere und ein Ofen, in den eine männliche Figur Holz zu legen scheint.

Unbekannte männliche Büste. — *Darunter:* 31. Ein Tityrus, mit den Schlangen der bacchischen Mysterien in der einen und dem Pedum in der andern Hand; vermuthlich Fragment von einem Bacchanale. — *Unter dem fünften Fenster:* 32. Eine in ihr Gewand gehüllte Frau, die ein Krieger von einer Anhöhe herab gegen einen Flufsgott mit weit geöffnetem Gewande führt; ein schlechtes Bassorilievo aus der Villa Mattei. Den Gegenstand erklärte Visconti für die Rhea Sylvia, die, nach Ovids Dichtung, um der Verfolgung des Amulius zu entgehen, sich in den Anio stürzte, der sie darauf zur Gemahlin nahm. In der sitzenden männlichen Figur, oben rechts, ist nach der Meinung des erwähnten Gelehrten ein Berg an den Ufern des Flusses personificirt. *) L. L. Tom. V, tav.

*) Dafs dieses Relief wie das früher Nr. 20 erwähnte (Tom, V. tav. 24) aus der Villa Mattei kommt, führte bei gleicher Höhe und entsprechenden Vorstellungen Visconti auf die Vermuthung, beide möchten Fragmente eines und desselben Werkes, und zwar eines Sarkophages sein. Indefs wäre eine solche Zusammenstellung quadrater Platten den bekannten Sarkophagformen fremd; dazu widerspricht es jeder andern ursprünglichen Vereinigung, dafs nach Visconti's eigenem Zeugnifs das vorerwähnte Werk von carrarischem, das letzte von griechischem Marmor ist.

25. — 33. Ein Knabe, welcher der Fortuna opfert; unten liest man: Tutele Sancte. — *Am Sockel:* 34. Eine Vorstellung aus dem Mithrasdienste. — 35. Büste des Antoninus Pius. — *Darunter:* 36. Halbe Figur einer Frau mit einem Kinde an der Brust; vielleicht Ino, die den jungen Bacchus säugt; sehr ergänztes Fragment von einem Bassorilievo. — *Unter dem sechsten Fenster:* 37. Sehr verstümmeltes Sarkophag-Relief, von Visconti für die Geburt des Hercules erklärt. Die in der Mitte stehende Figur desselben trennt nach ihm zwei Abtheilungen des Reliefs. Auf der einen Seite erscheint die Umgebung der Alkmene, welche eben geboren hat; abgesondert und entfernt eine Figur mit zusammengeschlagenen Händen, nach Visconti die getäuschte Pharmakis, welche Juno, nach einer alten thebanischen Sage, statt der Lucina sandte, um die Geburt ihrer Nebenbuhlerin zu hindern. Hinter Alkmene erscheint Mercur, sei es nach irgend einer verlornen Sage, welche den Zauber nicht durch die List von Tiresias Tochter, sondern durch jenen zerstören liefs, sei es in unwillkommener Botschaft, um in der folgenden Gruppe das Kind unsanft dem Oceanus zuzutragen, wie Zoëga zu sehen glaubte (dem dann auch die vermeintliche Pharmakis nur eine erschreckte Frau schien), sei es endlich, was wohl das einfachste, im gewohnten Auftrag, das neugeborne Kind göttlicher Pflege zu überliefern. Die meisten Köpfe sind von Gyps. Ohne seine Erklärung hinlänglich durchführen zu können, erkennt Visconti in der andern Abtheilung den Mercur mit dem Kinde, den Flufs Ismenus, den ismenischen Hügel, das Elektrische Thor, und den Amphitruo, der vor demselben wohnte. L. L. Tom. IV, tav. 37. Nota. Zoëga bezeichnet dagegen die letztere Figur sammt Thor und Hügel als Fragment von sehr verschiedener Arbeit; den sogenannten Ismenus, von dem nur der Rumpf und der halb verschleierte Kopf alt ist, und bei dem man wegen Dazwischenkunft des Hermes an Kronos und Rhea nicht denken möge, als einen vermuthlichen Oceanus; endlich erwähnt er als Hauptstütze seiner Vermuthungen, dafs die Mittelfigur kein Herculus sein könne, indem Löwenhaut, rechter Arm und Knoten auf der Brust von Gyps ergänzt, der Kopf und die Keule aber, die bereits wieder abgefallen sind, und die schlanken Formen des Körpers keinesweges für herculisch gelten können. Wir glauben hier wie anderwärts, ohne mit Zoëga's Bemerkungen als nachgelassenen und unverarbeiteten rechten zu dürfen, gegen ihre skeptischen Spitzfindigkeiten uns erklären zu müssen. Die erwähnte Verschiedenheit der Arbeit ist uns nicht klar, die unkräftigen Körperformen der Mittelfigur sind weder so entschieden, noch bei einem so rohen Werke so beweisfähig; endlich scheint es uns höchst natürlich, den Kinderwärter Hermes nicht, wie Visconti meinte, zur Ueberlistung der Here eilen zu sehen, sondern, da wir seiner Lage nach einen entschiedenen Flufsgott in der Nähe

haben, zum Flufs Ismenus, der bei Amphitruo's Hause flofs, und ein so nahes als würdiges Bad für das neugeborne Heldenkind abgab.

38. Fragment eines Bassorilievo mit einer lateinischen Inschrift, und einigen ganz verstümmelten und verwitterten Figuren. — 39. Weibliche Büste.

Unter dem letzten Fenster:

40. Bacchischer Zug, ein erhobenes Werk, unweit Neapel an der Seeküste von Campanien gefunden, welches, obgleich sehr verwittert und verstümmelt, und durch schlechte Ergänzungen verunstaltet, vorzügliche Aufmerksamkeit verdient. Die Composition ist vortrefflich; es herrscht in ihr der Charakter muthwilliger und trunkener Fröhlichkeit, und die Figuren sind in einem sehr guten Styl ausgeführt. Den Zug eröffnet ein Silen, mit einem zottigen Fell geschürzt, das uns an Verkleidungen erinnert, wie wir sie auf grofsgriechischen Darstellungen sehen, und wie sie uns Dionysius von den Luperci berichtet. *) Den zunächst folgenden Bacchus unterstützt in seiner Trunkenheit ein junger Satyr. Jener hält in der Rechten den Thyrsus, und in der Linken den Zipfel des Mantels, der, um die linke Schulter geworfen, ihn bis auf die Füfse bekleidet, und nur den rechten Arm mit der Brust entblöfst. **) Man sieht ferner eine Centaurin, auf deren Rücken ein Satyr die Krotalen ihren Händen zu entreifsen strebt, und hinter ihr scheint ein Silen, geschürzt wie der vorige, einem Satyr die Fackel nehmen zu wollen. Auf jenen folgen zwei Knaben, welche in der einen Hand den Thyrsus halten, und mit der andern eine kleine runde Ara auf einem dreifüfsigen Gestelle tragen. ***) Nach ihnen kommt ein Silen, der mit beiden Händen eine Fackel hält. Seine Schenkel bedeckt ein Gewand, das von der linken Schulter herabfällt und vorn unter dem Leibe

---

*) Die Fackel, die er trägt, ist im Marmor von gleicher Dicke; das untere Ende fehlt, und die im Stich oben angezeigte Flamme ist im Original nicht zu erkennen. Doch scheint kein Grund vorhanden, hier eine umgekehrte Fackel anzunehmen.

**) Dieses dicht umgeschlagene Gewand ist für einen jugendlichen Bacchus nicht gewöhnlich. Im Stich fehlt die breite Binde, die das Haupt des Gottes umgiebt, und in der Luft über seiner linken Schulter flattert.

***) Die Epheubekränzung des ersten ist, wie die der erwähnten Centaurin, ebenfalls nicht auf dem Kupfer angezeigt; der zweite trägt eine Binde um das Haupt. Unter den Mängeln des Kupferstichs bemerkt Zoëga auch mit Recht, die an den Pinienäpfeln der Thyrsusstäbe dem Original nicht gemäfsen Blätter, besonders die untersten, die sich wie ein Kelch erweitern.

zusammengeknüpft ist. Die Beine desselben sind mit Kothurnen bekleidet. Die Reihe beschliefst eine Gruppe von sehr lebendigem und naivem Ausdruck. Auf den Rücken einer Centaurin ist ein Satyr gestiegen; sie stöfst ihn zurück, und ihr hilft zum Abwehren seiner Frechheit die Eifersucht eines andern Satyrs, der, um den Nebenbuhler herabzuziehen, ihn mit beiden Händen beim Arme fafst. L. L. Tom. IV, tav. 21.

Am Sockel: 41. Bassorilievo aus der Villa Mattei, von T. Claudius und Cäcilius Asclepiades den Nymphen geweiht, wie die lateinische Inschrift zeigt. Es stellt den Hercules, Silvan, die Diana und drei Nymphen vor, von denen jede mit beiden Händen eine grofse Muschel vor sich hält. Jene Gottheiten sind mit denselben verbunden, weil sie den Bergen und Wäldern, und mithin auch den Quellen vorstanden. Besondere Aufmerksamkeit verdient die hier wohl beglaubigte Figur des Silvanus; er ist kurz geschürzt, trägt hohe wie umgewickelte Jagdstiefeln, und hält mit der Rechten eine Sichel, mit der Linken einen Baumstamm. L. L. Tom. VII, tav. 10.

Zu beiden Seiten des Einganges von den Zimmern der Büsten: 42. Kopf des Mercur, und 43, eine unbekannte männliche Büste. — *Ueber der Thür:* 44. Bassorilievo mit vielen modernen Ergänzungen, welches einen Pan und eine liegende Nymphe vorstellt.

7. *Gabinetto delle Maschere.*

Diefs kleine Zimmer führt seinen Namen von den Masken auf dem antiken Mosaik des Fufsbodens. Vor dem Eingange von der Gallerie der Statuen steht:

1. In einer Nische, rechts, die Bildsäule eines Satyrs, der in seiner Nebris Früchte trägt. Neu ist die rechte Hand mit der Traube. L. L. Tom. III, tav. 42. — *In der gegenüberstehenden Nische links:* 2. Statue einer langbekleideten Diana mit doppelt gegürteter Tunica und Peplus. Ihr aufgesetzter Kopf ist das Bildnifs einer römischen Matrone, in der man ohne hinlängliche Aehnlichkeit die Domitia zu erkennen glaubte. Man fand sie zu Castel di Guido, wo das alte Lorium stand, an der Via Aurelia. Neu der rechte Arm und die linke Hand. L. L. Tom. II, tav. 48. — *Daneben an der Wand:* 3. Ein kleines erhobenes Werk, in neueren Zeiten aus Griechenland nach Rom gebracht, wo es in den Besitz des Engländers Thomas Jenkins kam. Es stellt drei Jünglinge mit über der Schulter geworfener Chlamys vor, deren Namen griechisch beigefügt sind. Die Züge der Inschriften, wie der Styl der verhält-

nifsmäfsig schönen Arbeit, deuten auf die Kaiserzeiten. Der Name des ersten ist verstümmelt, aus den übrig gebliebenen Zügen OVC bildet Fea den neuen und ungemäfsen Namen Sosemius. Deutlich sind dagegen die übrigen Namen Demetrius und Menestheus, die sich auch auf einer attischen Inschrift bei Chandler als Athletennamen finden, und überhaupt als gewöhnliche attische Namen attische Herkunft des Reliefs vermuthen lassen. Dafs die Scene eine Palästra sei, kann nicht bezweifelt werden, obgleich die Herme, so wie das ganze Stück von der rechten Schulter des ersten Jünglings unterwärts neu ist, und die Palme in der Linken dieser Figur, deren Rechte vielleicht einen Kranz hielt, auch auf einen andern Sieger sich deuten liefse; ein auf dem Boden zwischen den zwei folgenden Figuren liegendes einhenkeliges Gefäfs kann kaum etwas Anderes sein als ein Preis für Kampfspiele. Dabei ist es jedoch auffallend, dafs der zweite und dritte Jüngling keine ähnlichen Siegeszeichen, sondern Waffen halten, der Palme aber trotz der leeren rechten Hände völlig ermangeln. Der zweite hat ein Schild gefafst, der dritte legt vertraulich seine Rechte darauf, und hält in der Linken ein kurzes Schwert; ein Helm liegt auf dem Boden zwischen der ersten und zweiten Figur. Obwohl nun Visconti den Gebrauch der Waffen als Kampfpreise durch die Leichenspiele des Patroclus und Anchises, durch die Junonischen Spiele in Argos, und durch Syracusische Münzen rechtfertigt, welche Waffen neben einer Quadriga als Athla bezeichnen, so ist doch einerseits jener Gebrauch zu selten, anderseits neben dem Gefäfs zu auffallend, um ohne weiteres die drei Jünglinge für Sieger der Palästra zu erkennen. Man möchte glauben, ein Sieger sei nur der erste, der andere aber, oder wenn man will auch der dritte, einer der Jünglinge, die durch die Stufe der Palästra für waffenwürdig erkannt, und in ihrem Bezirke mit den zu tragenden Waffen ausgerüstet wurden. Aehnliche Verbindungen der Palästra und der Waffenrüstungen weisen uns die grofsgriechischen Vasenbilder nach. Für eine feierliche Handlung zeugt noch an der rechten Ecke des Reliefs ein Stierschädel als Opferzeichen. L. L. Tom. V, tav. 35.

Das genannte Zimmer ist mit acht Säulen und eben so vielen Pilastern geschmückt, sämmtlich aus Alabaster von Monte Circeo verfertigt. Der Fries unter der gewölbten Decke von weifsem Marmor, den Kinder, Blumengewinde und Palmetten schmücken, besteht zum Theil aus antiken Fragmenten, die im Gebiet von Palestrina gefunden wurden, und, nach Visconti's Vermuthung, als Fries die Aufsenseite eines Grabmals schmückten. L. L. Tom. VII, tav. 35. An der Decke sind Malereien von Domenico de Angelis, welche my-

thologische Gegenstände vorstellen, die sich auf die vorzüglichsten hier aufgestellten antiken Kunstwerke beziehen. Die antiken Mosaiken auf dem Fufsboden wurden um das Jahr 1780 in der Villa Hadrians gefunden, wo die vier Bilder derselben nicht wie hier vereinigt waren, sondern in vier verschiedenen Zimmern die Mitte der Fufsböden schmückten.

Das eine, welches vier Masken und eine Leyer vorstellt, war mit einem leeren weifsen Felde umgeben, welches das schöne Gewinde von Eichenlaub begränzte, von dem hier alle diese Bilder eingefafst sind. Die Masken sind theatralisch, nach Gesichtszügen und dem nachlässigen Haar sämmtlich der Komödie angehörig; eine derselben ist bärtig und entschieden komisch, zwei andere sind Jünglingsmasken, bäurischen Ansehens, die vierte ist auffallend blafs, vielleicht weiblich. Nebenher deuten zwei Gefäfse auf die Preise der durch die Leyer bezeichneten musischen Spiele. Nach der Färbung scheint das eine Gefäfs von gebrannter Erde, das andere von gefärbtem Glase, die Leyer von röthlichem Holz mit vergoldeten Verzierungen. Auf dem anderen sieht man eine Landschaft mit Schafen und Ziegen, und die irdene mit grünem Laube bekränzte Statue einer sitzenden Landgöttin. Ihr langes Gewand hat weite Aermelansätze; ein Mantel ist über ihren linken Arm geschlagen; die Rechte derselben stützt einen Scepter auf. Visconti ist unentschieden, ob sie Ceres, Libera oder Pales zu nennen sei; für die zweite Benennung scheint das hinterwärts unter einem Dache aufgehängte, einem Thyrsus mit Tympanum oder Becken ähnliche, Geräth zu sprechen. Sonst liegt es auch nahe an Flora zu denken. Der Göttin gegenüber ist eine bedeckte Aedicula (kein Altar) zu bemerken; sie ist umkränzt; ausgelöschte Fackeln und Flöten sind daran angelehnt. Das dritte Mosaik zeigt auf einem Felsen zwischen Bäumen eine weinbekränzte und mit einer Binde geschmückte Bacchusmaske. Für eine solche läfst sie uns der naheliegende Thyrsus und ein Panther erkennen, der mit einem Tympanum spielt; wiewohl es auffallend ist, dafs sie der Binde mit herabfallenden Bändern (Lemnisci) ermangelt, und die Bäume Lorbeerbäume scheinen, wie bei der folgenden Apollomaske. Daneben ist auf einem Cippus ein grofser bronzfarbiger Kantharos aufgestellt. Auf dem vierten Mosaik erscheint eine lorbeerbekränzte Apollomaske; ihren Untersatz bildet ein Altar mit bogenförmiger Oeffnung. Dafs diese Oeffnung, die einer Nische oder einem Fenster ähnlich sieht, zum Aufnehmen der Opferasche gedient habe, wie Visconti glaubt, und durch das zweite Buch Mosis, 27 u. 38, erläutert, findet vielleicht in antiken Grabsteinen, deren unregelmäfsige Oeffnungen hier und da zum Eingiefsen von Libationen gedient zu haben scheinen (M. Chiar. Nr. 424) eine Analogie, in dieser Form jedoch und im

Gebiet der Bildwerke schwerlich ein Beispiel; auf der Vaticanischen Vase bei Winckelmann (Mon. ined. Nr. 181) scheint sich Flüssigkeit aus der Mitte des Altars zu ergiefsen. Neben dem Untersatz der Maske trägt ein anderer Altar ein Stück Gewand. Apollinische Attribute, Lorbeer, Greif, Leyer, Bogen und Köcher, sind ringsum zu sehen. Modern ist das Laubgewinde mit den Sternen aus dem Wappen Pius VI. L. L. Tom. VII, tav. 48. 49. 50.

Statuen vom Eingange rechts: 4. Eine Tänzerin mit Epheu bekränzt, ehemals im Palast Colabrano zu Neapel, gefunden in Campanien; eine gute Figur, in deren Gewand viel Leben herrscht. Neu der rechte Arm. *) L. L. Tom. III, tav. 30.

5. Venus im Bade, auf einem Salbengefäfs sitzend, niederkauernd vorgestellt, unter Lebensgröfse; ein vorzügliches Stück dieses Museums; gefunden in der Tenuta di Salone, zur Rechten der Via Praenestina, an einem Orte Prato bagnato genannt. Zugleich ward bei ihr eine Basis entdeckt, die, wie man glaubte, zu dieser Statue gehörte, mit der griechischen Inschrift: „Bupalus machte mich," welche daher auch auf das moderne Piedestal gesetzt worden ist. Dieser Künstler könnte nach dem Style unsers Werks wenigstens nicht jener Bupalus sein, der vor dem Phidias in der 60sten Olympias lebte. Neu sind die Arme und der Scheitel mit den Haaren. Das Gesicht, welches gegenwärtig der Schönheit der Figur nicht entspricht, ist von neueren Händen überarbeitet. Das Armband, in Form einer Schlange, welches Visconti bemerkte, ist nicht mehr vorhanden, und, entweder bei einer Ausbesserung in Paris, oder bei der Zurückkunft der Statue nach Rom, weggenommen worden. L. L. Tom. I, tav. 10.

6. Bildsäule der Diana, gegenwärtig als Lucifera mit der Fackel in der Hand ergänzt; ehemals in der Villa Mattei. Auf dem Kupfer

*) In der Bekleidung mit langer durchsichtiger von der linken Schulter abgestreifter Tunica und mit einem über der rechten Schulter aufwärts gezogenen Peplus, der jedoch rückwärts herumgeschlagen, hier auch von der gesenkten linken Hand aufgenommen ist, nähert sich diese Figur den häufig wiederholten, in denen Winckelmann Tänzerinnen, Visconti, nach Münzen der Sabina, Darstellungen der Venus genitrix erkannte. Indem daher dieser Gelehrte wegen der auffallenden Unterscheidung der Epheubekränzung und einer seines Dafürhaltens nicht undeutlichen individuellen Zierlichkeit, diese Statue für eine Campanische Tänzerin erklärt, erinnert er doch theils an das mythische Verhältnifs der Venus zum Bacchus, theils an einen von Arnobius erwähnten, und nach der Göttin benannten antiken Tanz. Allerdings haben alle ähnlichen Statuen mehr Zierliches als Feierliches; eben darum aber wird eine veränderte Erklärung schwankend, wenn sie ihren Beweis auf die hervorstechendere Zierlichkeit einer schöner gearbeiteten Figur stützt. Wenn bei ruhiger Stellung unsere Statue Venus heifsen würde, warum dürfte sie nicht bei tanzender Bewegung eine tanzende Venus heifsen, wie Visconti (Saal der Musen Nr. 7) auch einen tanzenden Bacchus angenommen hat?

bei Visconti, L. L. Tom. I, tav. 29, erscheinen die Arme nach der ehemaligen Ergänzung, ohne Fackel, und der rechte emporgehoben, um einen Pfeil aus dem Köcher zu nehmen. — 7. Satyr von Rosso antico, gefunden in der Villa Hadrians, und vermuthlich ein Werk aus den Zeiten dieses Kaisers. Neu der rechte Arm und die eingesetzten Augen von Schmelz, die ursprünglich entweder von einer ähnlichen Composition, oder von Edelstein waren. L. L. Tom. I, tav. 47. — 8. Ein Jüngling in phrygischer Kleidung, als Paris mit dem Apfel in der Hand ergänzt; gefunden, i. J. 1785, in einer Steingrube vor der Porta Portese, mit einer dieser ganz ähnlichen Statue, welche der verstorbene Graf Fries in Wien erhielt. Visconti's Meinung, dafs diese beiden Figuren nicht den Paris, sondern zwei von jenen Dienern oder Genien des Mithras vorstellen, die auf Bassirilievi ihm zu beiden Seiten mit Fackeln erscheinen, gründet sich sowohl auf ihre gegen einander gewendete Stellung, wodurch sie eine wechselseitige Beziehung zeigen, als auch auf ihren Fundort, indem die Mysterien der erwähnten Gottheit in Höhlen und unterirdischen Gemächern gefeiert wurden, wo daher auch mehrere auf seinen Cultus bezügliche Denkmäler entdeckt worden sind. L. L. Tom. III, tav. 21. — 9. Stehende Figur der Minerva, zugleich mit Apollo Musagetes und sieben Musen, in der Villa des Cassius bei Tivoli gefunden. Bemerkenswerth sind die Eulen auf dem Helm der Statue und die Anordnung des um die Schenkel geschlagenen Mantels, von dem ein Ende über der linken Schulter bemerklich ist, und ein anderes Stück durch die Gürtung des Untergewands gehalten wird. Die Arme sind neu. L. L. Tom. I, tav. 8. — 10. Ganymedes, dessen Haupt eine phrygische Mütze bedeckt; gefunden in der Tenuta del Quadraro, vor der Porta S. Giovanni. Neu der Kopf, der rechte Arm und die linke Hand. L. L. Tom. II, tav. 35. — 11. Jugendliche männliche Figur; gefunden in der Tenuta delle Centocelle vor Porta Maggiore. Visconti erklärte sie früher für den Adonis, später für den Apollo, weil zwei Statuen dieses Gottes, die eine ehemals im Palast Giustiniani, die andere im Palast Chigi, die nämliche Stellung zeigen. Der Kopf ist aufgesetzt. Neu die Arme und das rechte Bein mit dem Schenkel. L. L. Tom. II, tav. 32.

Erhobene Werke oben an der Wand; in der Mitte,

---

*) Ausführlicher bemerkt Welcker (Zeitschrift für alte Kunst p. 438), dafs die angeführten Borghianischen und Wortleyschen Monumente für das Costume der Figur als Minerva nicht beweisfähig sind, dafs das Gefäfs in ihrer Hand in keiner unmittelbaren Beziehung zur Patera des Sitzenden steht, und dafs sie sonach vielmehr für eine Opfernde, die kleinere Figur für einen Opferdiener zu halten sei, welche beide vor der Statue des alten oder neuen Olympiers erscheinen. Denn auch über diesen letzteren hat Zoëga Bedenklichkeiten erregt, indem der Styl des Bildwerks eine vorhadrianische Zeit bekunde, was nicht einleuchtet, und die etwanige Aehnlichkeit mit Hadrianus zum Theil dem Ergänzer gebühre. Von dem letzteren rührt wenigstens die linke Hand her, sammt dem, was sie hält und was ein Scepter sein sollte.

vom Eingange rechts: 12. Ein kleines Bassorilievo, welches in neueren Zeiten aus Griechenland gekommen, erklärte Visconti für die Vergötterung Hadrians, weil diesem der Kopf der rechts auf dem Throne sitzenden Figur ähnlich scheint. Wir sehen ihn, dem die Schmeichelei der Griechen den Beinamen Olympius ertheilte, als Jupiter, mit dem Scepter in der einen und einer Schale in der anderen Hand vorgestellt. Eine vor ihm stehende Frau hielt Visconti für die Minerva Pacifera, die dem Kaiser als Schutzgöttin Athens eine Opferspendung bringe, wie sonst dem Hercules, und selbst andern ihrer Günstlinge. Indeſs ist eine solche Annahme jedenfalls willkürlich, wegen der dorischen Tunica und des Schleiers für Minerva sehr fremdartig, überdieſs durch andere Vermuthungen leicht zu ersetzen. Man könnte an Hebe denken, wie Visconti früher that, doch dürfte es am natürlichsten sein, nur eine Priesterin zu erkennen, die im Namen des nachfolgenden Jünglings ein Opfer verrichtet. *)

Zur Linken: 13. Sieht man den Sonnengott auf einer Quadriga; über den Pferden schwebt Lucifer mit der Fackel; vor dem Wagen sprengt ein Reiter, wahrscheinlich Castor; unter ihm sieht man die Personification des Meeres, und, nach Visconti, des Himmels; jenes als eine liegende Frau gebildet, deren linker Arm auf einem Wassergefäſse ruht; dieser als ein Mann, der über sein Haupt ein kreisförmig wallendes Gewand hält. Der Stich zeigt ihn bärtig, und dieſs konnte er wohl sein, wenn auch, wie Zoëga bemerkt, die Kehle des ergänzten Kopfes glatt ist. *) Hiernach würde es uns wahrscheinlich bedünken, in dem niedriger als die Meeresgöttin erscheinenden Manne eher einen Neptun zu erkennen als einen Cölus, dieses um so mehr, als der entschieden symbolischen Bedeutung des Reliefs das alt-italische Penatenpaar von Neptun und Apollo zu Hülfe kommt, statt welches letzteren hier Helios und Castor stehen würden. Vor den übrigen Gottheiten tritt Minerva in ruhiger aber nachlässiger Stellung den Heransprengenden entgegen; ihr rechter Arm ist auf die Lanze gestützt, ihr linker angestemmt, ihr Leib vorgebeugt, die Beine übereinandergeschlagen. An eine Minerva Pacifera ist trotz jener auffallenden Stellung nicht zu denken, theils weil die Olive mangelt, theils weil wir hier die Capitolinischen Gottheiten vor uns sehen. Diese sind in der aus Münzen bekannten Ordnung, nur nicht sitzend, wie dort, sondern sämmtlich in erhobener Stellung zum Empfang der Ankommenden bereit. Jenen obersten Gottheiten ist Fortuna beigesellt, als Fortuna Augusta, die Städtebeschützerin der Kaiser. Dem Sonnen-

---

*) Nämlich um darnach einen unbärtigen Thaumas als Gott der Morgenröthe zu vermuthen, wie er ihn für den allerdings unbärtigen, aber in der Höhe schwebenden Gott auf dem Phaëtonsrelief bei Winckelmann Mon. ined. Nr. 43 annimmt. Für die Meergöttin gebraucht er die in solcher Allgemeinheit ungewöhnliche Benennung einer Thetis.

gott, den auf dem Borghesischen Relief (Mon. ined. Nr. 43) mit Phaëtons Sturze beide Dioscuren begleiten, sprengt hier nur ein einziger voran, und dieser ohne Pileus; doch kann darum seine Bedeutung so wenig zweifelhaft sein, als seine einzelne Erscheinung auffällt. Letztere ist vielmehr der strengen Auswahl dieser Götterversammlung angemessen; der andere Dioscur wird unter der Erde gedacht, wenn der Bruder mit dem neuen Lichte erscheint. Im Betreff der Zusammenstellung hat bereits Visconti bemerkt, wie aufser den römischen Localgottheiten, denen die Dioscuren angehörten, und später der Sonnengott, etwa von der Zeit Hadrianischer Medaglioni an, sich anschlofs, zugleich eine Verknüpfung kosmischer Gottheiten in denselben Figuren dieses aus später Zeit herrührenden Werkes zu erkennen sei. Diese Zeit wenigstens, wenn nicht, wie wir glauben, auch eine frühere, erkannte in Minerva, Jupiter und Juno die Licht- und Luftbeherrscher, in den Dioscuren die Beweger der Atmosphäre und Begleiter des Sonnenlichts, endlich in der Fortuna die allmächtige und ursprüngliche Lenkerin des Schicksals. L. L. Tom. IV, tav. 18. — *Vom Beschauer links:* 14. Diefs Bassorilievo zeigt denselben Gegenstand mit einigen Veränderungen, unter denen zu bemerken, dafs nicht, wie auf jenem, Himmel und Meer, sondern die Tiber personificirt erscheint. Eine dritte Wiederholung befindet sich im hinteren Garten der Villa Borghese.

Die vier übrigen erhobenen Werke dieses Zimmers, welche Gegenstände aus dem Leben des Hercules vorstellen, entdeckte der bekannte Kupferstecher Volpato, sehr verstümmelt, in der dem Prinzen Barberini gehörigen Tenuta di Corcollo, im Gebiet von Palestrina. Das Antike an ihnen ist mit vielen modernen Ergänzungen vermischt, die zum Theil mehr nach Muthmafsungen, als nach bestimmten Anzeigen der ursprünglichen Gestalt ausgeführt worden sind.

Die zwei einander entgegenstehenden, 15. 16. *zunächst den beiden Fenstern*, sind, nach Visconti's wahrscheinlicher Vermuthung, Fragmente von dem Fries eines Gebäudes, und in die Zeit der Antonine zu setzen. Sie sind sehr erhoben gearbeitet, die vorderen Figuren fast völlig freistehend, und das Ganze hat das Ansehen eines mit Statuen und Reliefs geschmückten Porticus. Jedes dieser beiden Stücke zeigt drei von Säulen getragene Arcaden, in welchen die Bildsäulen derjenigen Gottheiten erscheinen, die Bezug auf den Hercules haben. Zwischen den Arcaden, in den Feldern, welche die Hinterwand der Halle zu bilden scheinen, sind Begebenheiten aus dem Leben dieses Heros gebildet; und die Felder über dem Architrav, an der Aufsenseite des Porticus, waren ebenfalls mit Sculpturen geschmückt, wie noch einige

Reste zeigen. Die drei Nischen des ersten jener Bildwerke enthalten die Statuen der Minerva, der Juno und einer als Bacchus ergänzten Figur, die aber, nach Visconti, wahrscheinlicher den Jupiter, als Vater des Hercules vorstellte. Von der Juno sind nur die Beine alt, überhaupt ist der ganze obere Theil des Reliefs sehr ergänzt. Die Gegenstände zwischen den Arcaden sind, rechts: Hercules als Kind, der die beiden Schlangen erdrückt, mit der Alkmene und dem Amphitruo, dessen Kopf auf Visconti's Veranstaltung nach einem herculanischen Gemälde ergänzt worden; links: Hercules als Knabe, den sein Lehrer, nach der gewöhnlichen Sage Linus, im Beisein einer halb bekleideten Figur auf der Leyer unterrichtet. Der neue Kopf der letzteren und ihr Mangel an Attributen lassen über ihre Benennung zweifeln. Wenn diese Figur eine Muse sein kann, so wird man unter Kalliope, Urania und Thalia zu wählen haben, die sämmtlich Mütter des Linus heifsen. Aber die Entblöfsung ihres Oberleibes spricht zu sehr dagegen, und macht es rathsamer, nach Theokritus in dem Lehrer den Eumolpus, in der weiblichen Figur aber dessen Tochter Helena zu erkennen. Auf dem gegenüberstehenden Bildwerke ist die erste Figur zur Rechten nach Visconti's Meinung Amphitruo, für welche Wehrgehäng und Stiefeln sprechen, so sehr ihr des Königs Erscheinung unter den Göttern entgegen zu sein scheint. Der Kopf ist ebenfalls nach dem oben erwähnten herculanischen Gemälde ergänzt. In der zweiten der als Statuen erscheinenden Figuren ist abermals Minerva, und in der dritten Mars vorgestellt. In den beiden Feldern, zwischen den Arcaden, sieht man rechts den jungen Hercules, den die Scythen im Bogenschiefsen unterrichten; und dieser Erklärung Visconti's zufolge wurde die mittlere Figur, von der nur noch die Fufszehen vorhanden waren, als jener Heros ergänzt. Die Gruppe links, noch wohl erhalten, stellt wahrscheinlich das Gefecht des Hercules mit dem Erginus, König von Orchomenos, vor, durch welches jener seine Vaterstadt Theben vom Tribut an diesen Fürsten befreite. L. L. Tom. IV, tav. 38 u. 39.

Die zwei anderen der gedachten erhobenen Werke, 17. 18. *an den Wänden über den beiden Eingängen*, haben in Hinsicht der Kunst vor jenen den Vorzug, und gehörten vermuthlich zu einem Fries mit den 12 Thaten des Hercules, von denen 8, nämlich 4 auf jedem Stücke, noch übrig sind; auf dem einen: die Hirschkuh der Diana, die Stymphalischen Vögel, der Erymanthische Eber und die Reinigung der Ställe des Augias; auf dem anderen: der Nemäische Löwe, die Lernäische Schlange, der Cretische Stier und der Baum der Hesperiden. Die als eine geflügelte Frau mit Schlangenbeinen und Krallen an den Händen vorgestellte Stymphalide ist modern, und ganz abweichend von der Vorstellungsart dieser fabelhaften Geschöpfe auf alten Monumenten, wo sie, wie z. B. auf dem

grofsen Gefäfs in der Villa Albani, als Vögel von besonderer Gröfse erscheinen. Der Figur des Hercules, der sich nach der Reinigung der Ställe des Augias die Hände wäscht, ist erst bei der Ergänzung, nach einer unsicheren Vermuthung ihrer ursprünglichen Gestalt, diese Handlung gegeben worden. Die oberen Figuren, kleiner und flacher gearbeitet, deuten auf die Orte, wo diese Thaten geschahen. Die weibliche Figur bei der Hirschkuh ist entweder die Najade des Flusses Ladon, wo Hercules dieses Thier ereilte, oder die Dryade des Cerinäischen Waldes, wo es seinen Aufenthalt hatte. Der Flufsgott bei den Stymphaliden, dessen Kopf neu ist, stellt den Erasinus vor, der aus dem Stymphalischen See in Arcadien entspringt; und die Jünglingsfigur bei dem Erymanthischen Eber den Berg Erymanthus, oder den von ihm entspringenden Flufs gleiches Namens. Letzteres ist wegen des Rohrstengels und der Bartlosigkeit der Figur wahrscheinlicher. Bei der Reinigung der Ställe des Augias wird das Wasser, welches Hercules zu dieser Absicht dahin leitete, ebenfalls durch eine Nymphe bezeichnet. Der Ort des Kampfes mit dem Nemäischen Löwen ist durch die Dryade des nemäischen Waldes, oder vielleicht auch durch die Nemäa angedeutet, von der dieser Wald den Namen führte. Bei dem Cretischen Stier sieht man die Nymphe des Berges Apesantes, als Sinnbild von Argolis. Die Lernäische Schlange und die Hesperiden-Aepfel sind ohne symbolische Figuren der Ortsbezeichnung. Von den Köpfen des Hercules sind nur die in den beiden letzten Vorstellungen alt; der in der vorletzten auch nur zur Hälfte. Neu ist auch der Hesperidenbaum, und die Lernäische Schlange zeigt eine so ungewöhnliche Form, dafs man sie mit Zoëga für neu halten mufs. L. L. Tom. IV, tav. 40 u. 41.

Vor den Fenstern: 19. Ein schönes viereckiges Gefäfs von Rosso antico, dessen vier Henkel durch Schwäne gebildet sind; gefunden in der Villa Hadrians. — 20. Eine sogenannte Sella stercoraria, welche wahrscheinlich zum Behuf der Bäder diente, ebenfalls von Rosso antico, mit einer Oeffnung im Sitze. Ein anderer diesem ganz ähnlicher Sessel ist aus diesem Museum nach Paris gekommen. Beide standen erst im alten lateranischen Palaste, und dann in der Halle des lateranischen Klosterhofes. — *An der Wand zwischen den Fenstern:* 21. Ein kleines Mosaik, welches den Nil mit einer Barke und einigen Wasserthieren vorstellt. Auch sind in diesem Zimmer vier reich geschmückte Cippen. Auf dem einen ist der Sonnengott auf einer Biga, auf dem anderen Amalthea mit dem Jupiter, und auf dem dritten die Wölfin mit Romulus und Remus zu bemerken. Diese drei waren ehemals in der Mattheischen Sammlung. Mon. Matth. Tom. III, tav. LV, Fig. 2. tav. LVI, Fig. 1 u. 2.

8. *Sala delle Muse.*

Dieser Saal folgt auf den der Thiere, und führt seinen Namen von den hier aufgestellten Bildsäulen der Musen. Die beiden Enden desselben bilden zwei rechtwinkelig gebaute Arme; das mittlere Hauptgebäude ist von achteckiger Form und mit einer Kuppel bedeckt, welche Malereien von Tomaso Conca verzieren, deren Gegenstände Allegorien auf die hier aufgestellten Bildsäulen der Musen und Hermen der sieben Weisen Griechenlands enthalten, und keine weitere Aufmerksamkeit verdienen. Die meisten Capitäle der 16 korinthischen Säulen von carrarischem Marmor, welche den Saal unterstützen, sind antik, und in der Villa Hadrians gefunden.

An den Wänden des Bogens, welcher den Eingang vom Saal der Thiere bildet, sieht man zwei Friese mit Arabesken und Thieren; der eine ist antik, der andere nach demselben von neueren Händen copirt. Hier auf dem Fufsboden ist ein antikes Mosaik, welches einen Tiger vorstellt; gefunden zu Falerone in der Mark Ancona. Der Fufsboden des Saals ist ebenfalls mit Mosaiken und buntem Marmor ausgelegt. Den Boden in der Mitte des Saals ziert ein Medusenhaupt, mit Arabesken umgeben. Es ward in den unterirdischen Gemächern des Palastes Gaëtani, in den Giardini Sermoneta auf dem Esquilin, unweit dem Bogen des Gallienus, gefunden, wo es, wie man glaubt, den Tempel des Neptun im Lager der Misenatischen Seesoldaten schmückte. Die übrigen Mosaiken, die theatralische Gegenstände vorstellen, entdeckte man in der Tenuta di Poccareccia, zur Rechten der Via Aurelia, unweit des alten Lorium.

Im Vestibulum, zunächst dem Eingange, sieht man 4 gröfsere sechseckige Bilder, zwischen denen 4 andere in Form eines Trapeziums angebracht sind. Diese letzteren sind von Epheugewinden eingefafst, in deren Mitte eine tragische Maske gebildet ist; jene hingegen umgeben Blumengewinde, in deren Mitte dramatische Vorstellungen erscheinen. Die Schauspieler aller dieser Gegenstände sind durch hohe Kothurne, Stirnkronen und lange breitgegürtete Gewänder ausgezeichnet, und dieses theatralische Costume wurde selbst auf Heroen ausgedehnt. Zwei solcher Figuren reichen sich auf dem ersten dieser Bilder die Hände. In der linken Hand der einen bemerkt man einen grünen Zweig; die andere stemmt den linken Arm an die Hüfte.

Auf dem zweiten Bilde ist ein ähnlicher Schauspieler vorgestellt, dessen Linke einen langen Stab hält. Seine Stirn scheint kahl, und ist mit lorbeerähnlichen Blättern bekränzt. Bei ihm steht ein nackter Knabe mit schilfähnlicher Bekränzung, dessen Linke ein um die rechte Schulter geworfenes Gewand andrückt, während seine Rechte ein Pedum hält.

Von den zwei Figuren des folgenden Bildes, die nach ihrem Haarputz weiblich scheinen, hat die eine ein Schwert umgehängt, und hält in der Linken einen langen Stab oder Speer.

Auf dem vierten steht eine Figur, deren Linke das Ende des umgeschlagenen Mantels hält, einer jugendlichen Frau gegenüber, welche mit jedem Arm eine Fackel erhebt. Inghir. Mon. Etr. Ser. VI, tav. 215.

Inmitten dieser vier Bilder zeigt ein fünftes einen sitzenden epheubekränzten Dichter. Er ist mit einem Mantel bekleidet, welcher die rechte Seite frei läfst. Ein vor ihm stehender nackter Knabe hält ihm zwei Masken entgegen. Hinter ihm stehen zwei weibliche Figuren, von denen die eine eine tragische Maske erhebt; ihre einfachere Bekleidung läfst sie für Musen halten.

Die drei folgenden Mosaiken, Nr. 6, 7, 8, befinden sich zwischen den Doppelsäulen des Einganges zu dem mittleren Gebäude des Saals. Unter ihnen zeichnet sich das letztere durch eine gröfsere Figur vor einer vermuthlich dienstbaren kleineren aus; beide mit Stäben.

Im achteckigen, mittleren Gebäude des Saals sind 8 ähnliche Mosaiken, Nr. 9 — 16, vertheilt. Auf dem ersten derselben gibt die Keule der einen Figur hinlängliche Andeutung, um sie trotz der theatralischen Vermummung für einen Hercules zu halten. Die Figur dieses Heroen ist in der That auch auf dem folgenden Bilde, Nr. 9, bemerklich, wo er aufser der Keule noch den Bogen hält, übrigens aber gleichfalls mit einem langen blau und röthlich gestreiften theatralischen Gewande und einem grünen Mantel bekleidet ist, der ihm zugleich den Kopf bedeckt. Eine Frau ist in beiden Scenen gegen ihn gewandt. Doch wird der Gegenstand seiner Erscheinung weder aus ihnen noch aus den ziemlich gleichgültigen übrigen klar; indefs läfst die nächstfolgende Nr. 10 auf die Geschichte der Alcestis rathen. Wenigstens ist in dieser ein theatralisch bekleideter Mercur durch den Caduceus in seiner Linken entschieden; seine Rechte fafst die Hand einer Frau, deren um Oberleib und Haupt gehüllter blauer Mantel einer von ihm geführten Todten beigemessen werden könnte.

Zwischen den Doppelsäulen im Vestibulum vor dem Ausgange sind drei andere Scenen von je zwei Figuren gebildet. Endlich sind noch 5 ähnliche Mosaiken, Nr. 19 — 24, *hier vor dem Ausgange*, wie dort nach dem Eingange, vertheilt, mit dem Unterschiede jedoch, dafs die vier zwischen ihnen angebrachten

Masken hier zwei tragische, eine komische und eine Silensmaske sind.

Bemerkenswerth ist unter den übrigen Gruppen, in Nr. 20, ein zwischen zwei Figuren brennender Opferaltar; in Nr. 21, eine Frau, welche über einen andern säulenähnlichen Altar einem Alten ein Lamm zureicht; endlich in Nr. 24, ein bogenschiefsender Heros, den man nach der Nähe eines Mannes mit Pileus für einen Freier der Penelope halten könnte. Befremdend wäre jedoch, bei der Voraussetzung eines Ulysses, an dem letztern, dafs er in der Linken eine Rolle, in der Rechten ein kurzes Schwert zu halten scheint.

Beim Eingange, rechts: 1. Herme des Thales. — *Links:* 2. Herme des Cleobulus, wie die Namen in griechischer Inschrift zeigen; beide ohne Köpfe; gefunden in der angeblichen Villa des Cassius bei Tivoli. M. P. Clem. Tom. VI, tav. 22. — *An der Seitenwand rechts:* 3. Kleine Herme des Sophokles mit dessen Namen in griechischer Inschrift, gefunden im Garten der Mendicanti. L. L. Tom. VI, tav. 27. — 4. Bildsäule eines stehenden epheubekränzten Silen, der mit den Händen der ergänzten Arme eine Traube auspreſst; ausgegraben in der Tenuta di Torragnola, an der Via Praenestina. An dem daneben stehenden Stamme sind ein paar Cymbeln aufgehängt. Neu beide Arme. L. L. Tom. II, tav. 45. — 5. Herme eines unbekannten bärtigen Mannes. — *Oben:* 6. Ein gutes Bassorilievo, gefunden in der Gegend von Palestrina. Der Gegenstand ist ein Waffentanz, vermuthlich von Korybanten. Die Tanzenden sind nackt, mit Helm und Schild, je zwei und zwei, wie im Kampfe begriffen; der eine erscheint von hinten, der andere von vorne, und die Figuren zeigen in jedem Paare die nämliche Stellung. Von den sechs hier vorgestellten Figuren fehlt den beiden an den Enden des Bassorilievo der Gegenmann; und diefs zeigt, dafs wir in diesem Werke nur ein Fragment sehen, welches vermuthlich zu einem Fries gehörte. L. L. Tom. IV, tav. 9. *)

---

*) Im Betreff der Erklärung entsteht die Frage, ob wir hier die mimische Darstellung eines Korybantentanzes vor uns haben, wie Visconti's Meinung ist, oder im Allgemeinen einen Waffentanz, wie Zoëga gewollt. Obwohl in der paarweisen Erscheinung, in den flatternden Helmbüschen, in den kleinen den linken Arm deckenden Schildern und in dem Mangel an Bekleidung der Waffentanz unseres Monuments den sonst bekannten Korybantentänzen (M. Capit. IV, 6. Welckers Zeitschrift) entspricht, so ist doch die wesentliche Bewegung der auf die Schilder zu schlagenden Schwerter (Armati in numerum pulsarent aeribus aera. Lucret. II, 636) nicht sichtbar, sondern die geschwungenen rechten Hände sind sogar von Waffen leer. Diese Hände sind zusammengeballt und ohne Durchbohrung oder sonstige Andeutung von Waffen. Nach Zoëga's Annahme würden daher die Kämpfer einander nur, wie wir es eben sehen, mit Fäusten bedrohen, und mit leichten Schildern die Schläge der Gegner abwehren; nach Visconti würden Schwerter zu denken sein, und die Auslassung derselben sich theils durch die ohnehin entschiedene Bewegung, theils durch die wünschenswerthe Vermeidung verkürzter (und überdiefs gehäufter) Schwertspitzen entschuldigen lassen. Diese letztere Meinung, so wie die darauf gefufste Erklärung scheint uns, so eifrig auch Zoëga sich ihr widersetzte, entschieden richtig, und durch das von Zoëga selbst angeführte fagansche Monument (Zoëga a. a. O. S. 360),

An der Wand gegenüber: 7. Eine Bildsäule, in der Visconti einen Bacchus in Frauenkleidern erkannte; vermuthlich ist ihr dieser Erklärung zufolge ein antiker Kopf dieses Gottes aufgesetzt worden. In der Villa Negroni, wo sie sich ehemals befand, war sie mit einem anderen Kopfe ergänzt, und erschien unter dem Namen eines Hermaphroditen. Neu beide Füfse mit dem Piedestale, das linke Bein bis unter das Knie, der ganze rechte Arm und der vordere Theil des linken. L. L. Tom. VII, tav. 2. *) Zu beiden Seiten dieser Figur zwei männliche Hermen. — *Darüber:* 8. Die Geburt des Bacchus, ein Bassorilievo von schöner Erfindung, aber sehr mittelmäfsiger Ausführung. Der neugeborne Gott erhebt sich neben dem sitzenden Jupiter, aus dessen Hüfte er entsprang, mit kindlicher Gebärde gegen den Mercur, der im Begriffe ist, ihn in einem Pantherfell zu empfangen, um ihn der Pflege der Nymphen zu übergeben. Drei Göttinnen sind dabei gegenwärtig. In der ersten, zunächst dem Götterboten, welche die rechte Hand ausstreckend emporhebt, glaubte Visconti, wegen dieser Gebärde, die auf glückliche Geburten deutet, die Ilithyia zu erkennen, die so in einer von Pausanias angeführten Bildsäule zu Aegium gebildet war. Die zweite, durch eine Haube ausgezeichnete, kann man mit Visconti für die Proserpina halten; und die dritte wird durch Scepter und Aehren als Ceres bezeichnet, obgleich Zoëga in letzteren einen Federwedel erkennen wollte. L. L. Tom. IV, tav. 19.

Im Hauptgebäude des Saals sieht man die bereits er-

---

jetzt im zweiten Candelaberzimmer des Museums, aufser Zweifel gesetzt. Ein Waffenkampf mit leeren Fäusten ist für uns ohnehin ohne Beispiel; um so mehr werden wir ihn verneinen dürfen, wenn ein wiederholter Kämpfer unserer Gruppen ein Schwert hat. Setzen wir aber Schwerter in den geschwungenen rechten Händen unserer Kämpfer voraus, so nähert sich ihre Bewegung den übrigen Korybantentänzen, nur dafs wir hier sämmtliche Figuren erst im Begriff sehen die Schilder zu schlagen. Waffentänze haben immer und vorzugsweise im Dienste der Cybele geherrscht; diesem Dienste gehören Cureten, Corybanten und Salier an, in ihm findet nach Pausanias die allgemeinste Bezeichnung antiker Waffentänze ihre Ableitung; ihm, oder dem verwandten bacchischen Cultus, auf den der Satyr des faganschen Marmors führen kann, mufste diefs vermuthliche Fragment eines Tempelfrieses angehören; Gründe genug, um hier, wie öfter, mehr Schwierigkeit in Zoëga's unentschiedener Willkür zu finden, als Grund in seinem Tadel wegen beliebter hochklingender Namen.

*) Die weichlichen Formen der Figur verbieten es an bekanntere Verkleidungen zu denken. Dabei ist nicht zu verhehlen, dafs die von Visconti hier angenommene in den Monumenten einzig ist; ein capitolinisches Relief (M. Cap. IV, 63) und selbst ein vermeintlicher Hermaphrodit des Museums von Neapel gibt keine vollständige Aehnlichkeit. Auch ist es auffallend, dafs, wenn die Statue uns seltene bacchische Mythen oder Geheimlehren, wie die Mannweiblichkeit des Bacchus, oder seine Verkleidung durch Cybele vor dem Zuge nach Indien, vergegenwärtigt, die Anordnung an keinen strengeren Tempelstyl erinnert. Indefs erwähnt Visconti für die tanzende Bewegung des Bacchus Orphischer Hymnen, die ihn als Tänzer (σκιρτητής) begrüfsen, und erzählen, wie er tanzend grüne Wiesen durchstreifte; für das lange ärmellose Gewand aber, die Beschreibung des Nonnus (Dionys. XIV, 159 sq.), und ein Zeugnifs des Sidonius Apollinaris (XXII, 31), welches denn auch die richtige Ergänzung unserer Figur nachweisen würde:

Cantharus et thyrsus dextra laevaque feruntur;
Nec tegit exsertos, sed tangit palla lacertos.

Des breiten Gürtels erwähnen Nonnus und die Orphiker Frag. 7; auch ist er auf dem erwähnten Capitolinischen Werke zu bemerken.

wähnten Statuen der Musen. Sieben derselben sind, nebst der hier ebenfalls aufgestellten Bildsäule des Apollo Citharödus, der bedeutendste Fund, den die i. J. 1774 in der angeblichen Villa des Cassius bei Tivoli unternommene Ausgrabung gewährte, und die zwei fehlenden erhielt Pius VI, der eine vollständige Sammlung von Statuen dieser Göttinnen zu bilden wünschte, von dem Prinzen Lancellotti zum Geschenk. Visconti hielt sie alle für Nachahmungen der Musen des Philiscus, die, nebst dem Apollo Citharödus des Timarchides von Athen, den Porticus der Octavia schmückten. Diese Vermuthung hat an Wahrscheinlichkeit gewonnen, seit die unweit Monte Calvo in der Sabina i. J. 1826 geführten Ausgrabungen eine Wiederholung desselben Statuenvereins ans Licht gezogen haben.

Die erste dieser Statuen, in der Folge *vom Eingange rechts*, 9. ist als Melpomene durch die gröſstentheils noch antike tragische oder vielmehr Herculesmaske bezeichnet. Sie steht, den linken Fuſs erhoben und auf einen Stein gestützt, wie dieselbe auch auf anderen antiken Denkmälern erscheint, unter andern auf dem capitolinischen Sarkophage. Hier bringt diese Stellung, wegen der zu auswärts gekehrten Beine, keine schöne Wirkung hervor. Das Weinlaub, welches das Haupt bekränzt, deutet auf die Verbindung der Tragödie mit bacchischen Festen. Da der Kopf zwar an der Statue, aber aufgesetzt, gefunden ward, auch an Schönheit das Uebrige der Figur übertrifft, so fragt sich, ob er ihr ursprünglich gehörte. Einige Nieten, Anzeigen einer schon im Alterthume vorgenommenen Ergänzung, zeigten, nach Visconti, daſs man der Figur statt des früheren Attributs eines Schwertes eine Keule gegeben hatte. Wenn, wie Visconti sagt, jene Spuren sich nur am linken Arme fanden, so könnte man die Sicherheit seiner darauf gegründeten Behauptung noch bezweifeln; wie dem aber auch sei, die neulich aufgefundene Melpomene desselben Statuenvereins setzt es auſser Zweifel, daſs letztere Figur nicht das gewöhnlichere Attribut der Keule, sondern ein Parazonium hielt. Die gegenwärtige Ergänzung hat ihr irrig einen Dolch ohne Scheide gegeben, mit welchem zugleich die linke Hand sammt einem

Theile des Arms neu ist. Modern sind auch die Finger der rechten Hand. L. L. Tom. I, tav. 19.

10. Thalia, sitzend, als Muse der Komödie durch die komische Maske und durch den Hirtenstab (ergänzt bis auf einen antiken Rest am Oberarme) als Muse des bukolischen Gedichts bezeichnet. Neu sind beide Vorderarme; auch das Tympanum in ihrer linken Hand ist ergänzt; doch zeigen sich noch Spuren seines ehemaligen Vorhandenseins. Der Kopf ward, wie bei der Melpomene, aufgesetzt gefunden. L. L. Tom. I, tav. 18.

11. Diese Bildsäule war ehemals, als Fortuna ergänzt, im Palast Lancellotti (vorher Ginetti) zu Velletri. Man erkannte in ihr die Urania, wegen der Aehnlichkeit mit einer Statue im Palast der Conservatoren, auf deren Sockel aus einem Stücke mit derselben, doch mit Zügen sehr neuen Ansehens, der Name dieser Muse steht, und gab ihr defswegen, nachdem sie Pius VI erhalten, eine neue, dem Charakter der Muse der Himmelskunde angemessene Restauration. Dabei darf nicht übergangen werden, dafs auch unter den Sabinischen Musen ein ähnlich drapirter Sturz gefunden worden ist. Neu sind beide Arme mit dem Globus und dem Stabe in den Händen. Der antike Kopf ist fremd und in der Villa Hadrians gefunden. L. L. Tom. I, tav. 25.

13. Clio, die Muse der Geschichte, erkennt man als solche aus der noch zum Theil antiken Schriftrolle in ihrer Hand. Aus den Falten dieser Rolle, die nicht von Pergament, sondern von Papyrus zu sein scheint, versuchte Visconti einen Schlufs auf die Zeit der ersten Composition des Kunstwerks, nämlich vor Attalus. Der Kopf, den eine Haube bekleidet, ist ebenfalls antik, aber fremd. Die Arme sind modern. L. L. Tom. I, tav. 16.

14. Polymnia, die Muse des Gedächtnisses, die auch der Pantomime vorstand, ist stehend, in ein weites Gewand gehüllt und mit Rosen bekränzt, übrigens ohne Attribute, wie sie es auch auf einem herculanischen mit ihrem Namen bezeichneten Gemälde ist. Der Kopf ward an der Statue, aber aufgesetzt gefunden. L. L. Tom. I, tav. 24.

15. Erato, die Muse des Liebesgesanges, ist stehend auf der Leyer spielend vorgestellt. Neu sind beide Hände mit einem Theil der Vorderarme. Obwohl minder auffallend, als in dem herculanischen Gemälde, in welchem das hohe, schmale und eckige Instrument der Erato sich auffallend von der Leyer der Terpsichore unterscheidet, ist doch auch hier die Verschiedenheit ihres Instruments zu bemerken, besonders in dem eckig auslaufenden Ende. L. L. Tom. I, tav. 23.

16. Kalliope, sitzend, scheint uns die vorzüglichste dieser Statuen. Ihre Bewegung ist sehr anmuthig, und das Gewand sehr schön gedacht. Die Wachstafeln (Pugillares), auf denen die Alten zu schreiben pflegten, ein Attribut, mit dem die Muse des Heldengedichts auf mehreren alten Denkmälern erscheint, sind nach den Anzeigen einiger antiken Reste ergänzt. Neu ist auch der rechte Arm und die linke Hand. L. L. Tom. I, tav. 27.

17. Apollo Citharödus, wohl erhaltene Statue, die Arme mit einem Theile der Leyer sind neu. Er erscheint auf dieselbe Weise, wie wir auf Münzen den Nero sehen, welcher sich im Costume des Gottes darstellen liefs. Es ist glaublich, dafs man die berühmtesten Darstellungen der Kunst benützte, um den neuen Apollo seines Urbildes möglichst würdig zu zeigen, daher Visconti die Vermuthung äufsert, in der Münze wie in der übereinstimmenden Statue möchten uns Nachbildungen nach dem neben den Musen des Philiscus im Porticus der Octavia aufgestellten Apollo des Timarchides erhalten sein. Der Gott ist im Begriff die Leyer zu rühren, die an einem Schulterbande hängt, und daher nach der Erklärung der Alten eine Phorminx genannt werden kann. Der obere Theil derselben ist zwar neu, doch ist durch die antiken Füfse das Bildwerk des aufgeknüpften Marsyas gesichert, welches die rechte Seite des Instrumentes schmückt. Gleicherweise erzählt uns Lucian, wie man auf der Leyer des Archangelus die Musen nebst Apollo und Orpheus künstlich gearbeitet sah. Der untere Theil ist hohl zu denken, und wird uns durch Hesychius als Magas bezeichnet, daher man gemeint hat, der vollere Ton, den ihre Höhlung bezweckte, habe die

Lyra von der Kithara unterschieden. *) Der Gott ist mit einem Lorbeerkranze bekränzt, den wir uns nicht natürlich, sondern von Metall zu denken haben. Dieses beweist die Gemme in seiner Mitte und die Kunde, dafs nur die ärmsten Citharöden mit wirklichen Lorbeeren bekränzt erschienen, dagegen goldene Lorbeerkränze, statt der Beeren wohl auch mit Smaragden gemischt, häufig waren. Die Bekleidung des Gottes ist ein langes breit gegürtetes, bis auf die Füfse reichendes Untergewand, und ein gleich langer, rückwärts und zur Seite herabhängender Mantel, den wir durch Schnallen an beiden Schultern befestigt sehen. Beide Arme dieser Statue sind neu. L. L. Tom. I, tav. 16. **)

18. T e r p s i c h o r e, die Muse der höheren Lyrik, die sich im Gesange heiliger Festchöre ausspricht, erscheint sitzend auf einer Leyer mit krummen Hörnern spielend, deren Körper durch die Schale einer Schildkröte gebildet ist. Der Kopf ist antik, aber fremd. Modern sind die Arme, ein Theil der Leyer und einige Ausbesserungen an der Brust und am Gewande. L. L. Tom. I, tav. 21.

Die letzte dieser Statuen, 19. seit ihrer Aufnahme in das Museum als Euterpe ergänzt, sah man ehemals auf der Treppe des Palastes Lancellotti. Beide Hände, sowohl die

---

*) Pitture d'Ercolano II, V. n. 6. Doch sagt Hesychius: *μαγὰς τετράγωνος ὑπόκυφος, δεχομένη ἐφ' ἑαυτῇ τῆς κιθάρας* (nicht *λύρας* oder *φόρμιγγος*) *τὰς νευρὰς καὶ ἀκοτελοῦσα τὸν φθόγγον.*

**) Ueber die Benennung dieses gewöhnlichen Citharöden-Costume's, das wir anderwärts, wie in den Darstellungen des palatinischen Apollo auf Münzen, nur in einem zwischen Ober- und Untergewand hinzutretenden Kleide abweichen sehen, welches, wie bei den Statuen der Melpomene und Erato, bis an die Hüften reicht, fehlt es nicht an verschiedenen Benennungen alter und neuer Schriftsteller. Obwohl eine Stelle der Rhetorica ad Herennium einen Citharöden beschreibt, als bekleidet mit vergoldeter Palla und farbiger Purpur-Chlamys, so kann man doch schwerlich das lange Untergewand unsers Apollo mit dem Worte Palla bezeichnen, das dem griechischen Peplus entsprechend, allemal ein Obergewand ist. Es ist daher schicklicher das erwähnte kurze Oberkleid anderer Apollostatuen, und namentlich des Palatinischen, nicht wie sonst bei ärmellosen Tuniken, für ein mit der umgeschlagenen Tunica zusammenhängendes Stück, sondern für ein besonderes kurzes Oberkleid zu halten, welches dann eben sowohl Palla heifsen kann, als der in der Statue der Erato damit verbundene kürzere Mantel. In der Kleidung unsers Apollo, der diese Palla nicht hat, erkennt Visconti aufser der von ihm in dem Mantel nachgewiesenen Chlamys (Rhet. ad. Herenn. IV. Apulej. Floril. p. 971) die Tunica recta (*χιτὼν ὀρθοστάδιος*), obwohl nach Hesychius diese Kleidung nicht gegürtet, etwa oben enger als unten war, sondern, zwischen den Beinen starke aufrechte Falten bildend, der Gürtung nicht bedurfte, und diese starken Falten bei unserer schreitenden Figur sich nicht nachweisen lassen, wie bei anderen. Uebrigens ist es bei einem ähnlichen Gewande gewöhnlicher, lange Aermel zu sehen, die vielleicht auch vorhanden waren, da beide Arme neu sind.

rechte auf den Fels gestützte, auf welchem die Figur sitzt, als die linke, der man neuerdings eine Flöte gegeben, sind alt. Die erwähnte Ergänzung rechtfertigt Visconti dadurch, daſs die züchtige Bekleidung der auf einem Felsen sitzenden Figur nicht an eine gewöhnliche Nymphe, sondern an eine Muse zu denken mahnt, daſs wegen der nachlässigen Lage der Hand unter den Attributen der Musen nur an einen Griffel oder an eine Flöte zu denken sei, daſs der Griffel der Urania sich nicht vermuthen lasse, wo kein Platz für den Globus aufzufinden wäre, dagegen für Euterpe als eine theatralische Muse auch noch der Schmuck einer Gemme auf der Brust spreche. Diese Beziehung einer theatralischen Muse kann es denn auch rechtfertigen, wenn wir unsere vermuthliche Euterpe anderwärts mit der Maske einer Thalia wiederfinden; nämlich auf einem, wie es nach Abgüssen scheint, unverdächtigen Steine der Poniatowskischen Sammlung. In gleicher Gröſse, und bei gleich guter Erhaltung gleichfalls des Attributes ermangelnd, befindet sich eine Statue in den Zimmern des Cardinalbibliothekars, vermuthlich dieselbe, die Visconti als zurückgeblieben im Palast Lancellotti erwähnt. L. L. Tom. I, tav. 18.

Die zwischen diesen Statuen aufgestellten Hermen sind in derselben Ordnung folgende: 21. Epikur, gefunden zu Roma vecchia vor Porta maggiore; ähnlich zweien mit seinem Namen bezeichneten Bildnissen der Neapler und der capitolinischen Sammlung. M. P. Clem. VI, 34. — 22. Zeno, der Stoiker, wie Visconti darum glaubte, weil der Kopf dieser Herme nach der linken Schulter geneigt ist, wie es Diogenes Laërtius als eine Eigenheit dieses Zeno bemerkt. P. Clem. Tom. VI, tav. 32. — 23. Aeschines, laut Namensinschrift, gefunden in der Villa des Cassius, l. c. Tom. VI, tav. 36. — 24. Demosthenes, l. c. VI, 37. — 25. Antisthenes, mit Namensinschrift, aus der Villa des Cassius, l. c. Tom. VI, tav. 35. — 26. Metrodorus, ähnlich der capitolinischen Doppelherme, die ihm mit dem Epicurus vereint zeigt; l. c. Tom. VI, tav. 34. — 27. Alcibiades, mit Namensinschrift, gefunden in der Villa Fonseca auf Monte Celio. Visconti, der nicht umhin konnte, die spätere Arbeit und die unbedeutenden Züge dieses Kopfes zuzugeben, hält denselben für eine Copie der von Hadrian für das Grabmal des Alcibiades in Melissa anbefohlenen Büste. Die einzige Merkwürdigkeit dieser vermuthlich an einem Orte häufigen Verkehrs aufgestellt gewesenenen Herme ist ein auf ihrer

linken Seite eingegrabenes, leider nur zur Hälfte erhaltenes Räthsel. *) — 28. Epimenides, nach Visconti's Meinung ein bärtiger Kopf mit geschlossenen Augen, die man doch nicht für Augen eines Blinden, sondern für die eines Schlafenden halten müsse. Aus dem entgegengesetzten Grunde dachte Zoëga an einen Blinden aus der Heroenzeit, dem dann auch das schmale Stirnband besser zukäme, als dem Epimenides, der sein Haar herunterliefs; er denkt an Phineus; in dem Kopfe sei etwas Barbarisches, in den Zügen eine Häfslichkeit, die dem Adel eines Tiresias oder Thamyris nicht zukommen würde. So viel ist gewifs, dafs die Augen geschlossen sind, und dafs wir die Blindheit des Homer, wie das fehlende Auge des Lykurgus, nicht durch geschlossene, sondern durch halbgeöffnete Augenlieder angedeutet finden; ein Kopf mit geschlossenen Augen, der unter den Homersköpfen des Capitols steht, bildet keine Ausnahme. Bei einer ganzen Figur könnte man zum vollständigen Ausdruck eines Schlafenden vielleicht die Neigung des Hauptes fordern, die, wo der Kopf vereinzelt erscheint, unpassend wäre. M. P. Clem. Tom. VI, tav. 2. — 29. Sokrates, ein Kopf, gefunden unter Pius VI zu Roma vecchia, und auf einen Hermensturz mit Namensinschrift gesetzt, der sich ehemals in der Villa Negroni befand. L. L. Clem. VI, 28. — 30. Sogenannter Themistokles. Die Benennung dieses Kopfes stützt sich auf die Uebereinstimmung von Bart und Behelmung mit einem, allem Ansehen nach, gleichzeitigen Helden, dessen Kopf uns ein Marmor des Pariser Museums, so wie ein Carneol der Turiner Sammlung vergegenwärtigen, und den die Aehnlichkeit eines von Ursinus gegebenen unbehelmten Kopfes mit Quadratur-Schrift für Miltiades erkennen liefs. Auch fand Visconti unsern Kopf auf zwei geschnittenen Steinen wieder, deren einer, sonst für Byzas, dem Stammheros von Byzanz, gegeben, und diesem Heroen, wie er auf byzantinischen Münzen erscheint, fast ähnlicher, einen Delphin neben sich führt. Dieser Delphin konnte, sobald einmal für einen attischen Helden entschieden war, auf die Seesiege des Cimon so gut, als des Themistokles gehen. Gegen Cimon jedoch führt Visconti dessen Haarwuchs an, der nach Plutarch kraus und reichlich war (*οὐλῇ καὶ πολλῇ τριχὶ* (Plut. Cim. p. 481), dagegen das Haar unserer Büste starr sei (capelli ritti); diefs können wir jedoch nicht finden. Visc. icon. gr. XIV, 3. 4. — 31. Zeno, vermuthlich der Eleat. Dieses in drei erhaltenen Wiederholungen

*) Die Worte sind folgende:
Εἰσίν μοι δύ᾽ ἀδελφοὶ ὁμώνυμοι, δύ᾽ ὅμοιοι (f. *οἱ δύ᾽ ὅμοιοι*),
οἳ μέχρι μὲν ζώουσι, τὸν (ἥλι)ον οὐκ ἐσορῶσιν,
αὐτὰρ ἐπὴν . . . .
Meiner Geschwister sind zwei, gleichnamige Brüder und gleiche,
welche den sonnigen Tag niemals bei Leben gesehen,
aber sobald . . . .
Visconti meinte, die drei Zeiten der Nacht möchten angedeutet sein, und die mittelste derselben redend eingeführt werden. L. L. Tom. VI, tav. 31.

sich ähnliche, und überall durch antike Inschrift dem Zeno zugesprochene Bildniſs läſst dennoch in Betreff seiner Person Zweifel übrig. Obwohl die bekannte Neigung des Hauptes Zeno den Stoiker ausscheidet, so bleibt doch zwischen Zeno dem Eleaten und dem Zeno von Sidon aus der Schule des Epikur zu wählen. Für den letzteren spricht es, daſs das eine jener Bildnisse, die kleine Herculanische Bronze, zugleich mit andern Büsten der Epikurischen Schule, des Metrodorus, Hermarchus und des Epikur selbst, gefunden wurde, wonach denn die Akademiker und Visconti in der Erklärung des Museums für ihn entschieden; letzterer noch mit der Bemerkung, daſs die mindere Berühmtheit nicht hindern könne, einen weniger bekannten Epikuräer, welcher der Lehrer des Lucretius, Cotta, Atticus, und selbst des Cicero war, häufiger abgebildet zu finden, als den Eleaten. Diese Bemerkung unterdrückt er in der Iconographie, und entgegnet den Akademikern mit einer andern: wie nämlich der Eleat im Verhältniſs mit dem Demokritus stehe, dem wieder Epikurus gefolgt sei, und wie demnach auch Zeno der Eleat in Epikurischer Gesellschaft nicht auffallen dürfe. Obwohl diese Erklärung nicht durchaus überzeugt, so scheint doch auch uns wegen der überwiegenden Berühmtheit des Eleaten, von dem uns sonst alle Bildnisse fehlen würden, Visconti's letztere Annahme vorzuziehen. Wo wir nur einige Epikurische Büsten gefunden haben, kann uns eine Reihe anderer Philosophen verloren gegangen sein; dagegen es unwahrscheinlich ist, daſs ein aus drei Werken verschiedenen Ursprunges, dem Farnesischen, dem Herculanischen und dem unsrigen, bekannt gewordener Kopf uns einen Mann vorführe, dem Cicero's und seiner Freunde philosophische Ansicht zu solcher Unsterblichkeit keine hinlängliche Bürgschaft leisten. Dieses Werk kam aus Neapel nach Rom. Visc. P. Clem. VI, 33. — 32. Euripides. Antik ist an diesem Kopfe nur das Gesicht bis an die Oberlippe herab; der Rest ist nach andern Bildnissen dieses Dichters ergänzt.

An den oberen Wänden, einander gegenüber: 32. 33. Zwei Bassirilievi, beide von einem und demselben Sarkophage abgesägt, der ehemals im Garten Odescalchi vor Porta del Popolo stand. Die Fronte desselben bildete das *links vom Eingange* nach dem Saal der Thiere (32) bemerkliche Werk, welches einen Faustkampf zwischen Centauren und Satyrn vorstellt. Zwei Hermen, eine an jedem Ende, bezeichnen einen Kampfplatz. Es sind hier ausgearbeitete Figuren, die erst von den Zeugungstheilen an unterwärts ins Gevierte auslaufen. Den einen Arm ausstreckend ermuntern sie die Kämpfer. In Bezug darauf, daſs Kampfspiele unter bacchischen Lustbarkeiten erwähnt werden, erklärte Visconti beide für bacchische Hermen. Auch ist die Herme zur Linken des Beschauers durch Ohren und Schwänzchen als Satyr bezeichnet, dagegen in der gegen-

überstehenden, welche ebenfalls im Stich spitze Ohren hat, deren Kopf aber neu ist, Zoëga einen Hercules erkannte, der in der linken Hand die Aepfel halte, und die Löwenhaut, nicht eine Nebris, um den Arm geschlagen habe. Von dieser Herme an gezählt sind in der ersten Gruppe neu der Kopf des Centauren, in der zweiten der des Satyrs, in der dritten beide Köpfe. Das andere Relief (33) enthält einen Centauren- und Lapithen-Kampf, und ist durch den modern eingesetzten Baum zu gleicher Länge ausgedehnt. Die Composition erinnert an die berühmten Centauren-Gruppen des Parthenon. In der ersten Gruppe zur Rechten kniet ein nackter bärtiger Mann mit Löwenhaut auf dem Rücken eines Centauren, dessen gebundene Hände neu sind. Neu sind auch Kopf und rechte Hand des Centauren in der zweiten, so wie des Centauren rechte Hand und die Waffen des Jünglings in der dritten Gruppe. Als Fries-Verzierungen befinden sich an den Deckeln dieser Sarkophagplatten an der ersten Kinder, die mit Löwen, Ebern, Hirschen und andern Thieren spielen; an der zweiten Arabesken. L. L. Tom. V, tav. 11 u. 12.

Im hinteren Arme des Saales, rechts: 34. Herme der Aspasia mit ihrem am unteren Ende des Schaftes eingegrabenen Namen; gefunden bei der Ausgrabung von Castrum novum unter Pius VI, und als das einzige ächte Bildnifs jener berühmten Frau schätzbar. Nach griechischer Frauensitte ist sie verschleiert. M. P. Clem. Tom. VI, tav. 30. — 35. Sitzende weibliche Figur, durch eine Rolle in der Hand zur Muse ergänzt. — 36. Herme des Perikles mit Namensinschrift, gefunden in der Villa des Cassius, wo man noch eine andere Herme von ihm entdeckte, die sich gegenwärtig in England befindet. Jene, wie die zuvor erwähnte der Aspasia, sind unsers Bedünkens nur von mittelmäfsigem Kunstwerthe, und erst in der Kaiserzeit nach älteren griechischen Werken copirt. Obwohl wir gern zugeben, dafs der Kopf des Perikles den des Alcibiades und selbst den der Aspasia an Kunstwerth übertreffe, so kann seine etwas trockene Manier doch nimmermehr genügen, um ihn mit Zoëga bis in das Zeitalter des Perikles selbst hinaufzurücken. Uebrigens war das lange schmale Gesicht des Mannes bei den Alten bekannt, und die Helmbedeckung, in der ihn auch die Büste zeigt, kam ihm daher wohl zu Statten. L. L. Clm. VI, 29. — *Oben:* 37. Lange und niedrige Reliefplatte, eher von einem Fries als von einem Sarkophage, mit den Vorstellungen eines Vermählungszuges. Aus einem gewölbten Thore führen zwei Opferdiener einen Stier; sie sind leicht bekleidet und haben Binden unter der nackten Brust, an denen ein Opfermesser befestigt ist. Eine hochgeschürzte Frau trägt einen Krug in der Rechten, und ein sechseckiges Gefäfs in der halberhobenen Linken. Ein kurzbekleideter bärtiger Mann steht vor ihr, der auf seiner linken Schulter etwa eine Fackel hält. Einer langbekleideten und halbverschleierten Frau,

die eine Schüssel mit Aepfeln trägt, folgt eine andere unverhüllte weibliche Figur. Es erscheint sodann Hymen, ein gegen den Beschauer gerichteter Jüngling, der eine Fackel mit beiden Händen hält. Weiterhin wird die Vermählung vollzogen. Juno Pronuba, durch Handlung und Stirnkrone kenntlich, minder streng gehalten, als in ähnlichen römischen Vorstellungen, legt die ganz entblöfsten Arme auf die gegenüberstehenden Figuren des Brautpaares. Hinter der halbverhüllten Braut steht eine bekleidete Frau mit Stirnkrone, welche die rechte Hand auf ihre Schulter legt. Vor dem Bräutigam, einem römisch bekleideten Jünglinge mit einer Rolle, sitzt ein bärtiger bekleideter Mann, etwa sein Vater; eine behelmte Figur im Hintergrunde, vermuthlich eine Minerva, bekränzt ihn. In Guatt. Mon. ined. ist dieses Denkmal abgebildet.

Gegenüber: 38. Herme des Bias von Priene, mit dessen Namensinschrift; gefunden in der Villa des Cassius. L. L. Clm. VI, 23. — 39. Sogenannter Lykurgus. Stehende Bildsäule eines bärtigen und halbnackten Mannes, ausgegraben in der Tenuta di Centocelle an der Via Praenestina vor Porta maggiore. Die Besonderheit des auffallend kleinen linken Auges, welches den Anschein von Blindheit giebt, veranlafste Visconti, in dieser Statue den Lykurgus zu erkennen, dem nach Plutarch im bürgerlichen Streite ein Auge ausgeschlagen ward, und der hier etwa in dem von Plutarch ebenfalls erwähnten Moment nach der That erscheint, wie er den Bürgern das blutige Gesicht und das beschädigte Auge zeigt. *) L. L. Tom. III, tav. 13.

40. Herme des Periander mit Inschrift seines Namens und seines Wahlspruchs: *Μελέτη πᾶν* (Uebung ist alles); in der Villa des Cas-

---

*) *ἔδειξε τοῖς πολίταις τὸ πρόσωπον μεμαγμένον καὶ διεφθαρμένην τὴν ὄψιν.* Plut. Lyk. p. 98. Der Philosophenmantel widerspricht jener Annahme des Gesetzgebers von Sparta nicht, indem erwachsene Männer dort ohne Untergewand zu gehen pflegten. Beide Arme sind zwar neu, doch ist bei der entschiedenen Erhebung des linken Oberarms und der breiten Stellung der ganzen Figur die Absicht sichtlich sich zu zeigen. Obwohl Wiederholungen des Kopfes, wie eine Farnesische im Museum von Neapel, die Person desselben bei dem Mangel einer Inschrift eben so wenig bestimmen, als die groben Köpfe mit Lykurgs Namen auf lacedämonischen Münzen, die sich höchstens durch ein mehr heraustretendes als eingedrücktes Profil unterscheiden, so sind doch jene Münzen eben so wenig beweisfähiger gegen Visconti's Annahme. Statt mit Zoëga zum Gegensatz eines häfslichen Cynikers ihre Köpfe mit dem Ideal des Zeus zu vergleichen, könnte man sagen, dafs sie in die groben Züge der Flufsgötter übergehen. Im Allgemeinen können wir auch hier nicht umhin, die Beweisführung jenes grofsen Gelehrten einseitig zu finden. Allerdings ist die Statue nicht durch Kunstwerth ausgezeichnet, sondern eine gewöhnliche, nicht gerade sehr grobe römische Arbeit. In demselben Verhältnifs steht die Erfindung derselben, die Zoëga zu den häfslichsten zählt. Dagegen verdient die Bemerkung Aufmerksamkeit, dafs das leidende Auge nicht das etwas kleine linke, sondern das rechte sei, dessen Augenlieder sich als geschwollen, so wie der Augapfel als zurückgezogen, zeigen; obwohl auch bei dieser Bemerkung dem Kopfe ein leidendes Auge zuerkannt wird, wie es mit der Annahme eines Lykurgus bestehen könnte. Aber Zoëga dachte an einen Cyniker, und rieth nach einem Philosophengeschichtchen zu suchen, bei dem von geschlagenem Auge die Rede wäre. Indessen könnte uns von einigermafsen berühmten Philosophen eine Notiz nicht fehlen, die einen Zug für den Typus des Bildnisses abgäbe, und eine gewisse Berühmtheit scheint schon die erwähnte Farnesische Wiederholung des Kopfes nachzuweisen. Visc. icon. gr. VIII, 3. 4.

sius 1780 gefunden. L. L. VI, 25. — *Oben in der Wand:* 41. Raub der Proserpina, Sarkophagfronte. Mitten erscheint Pluto auf einer Quadriga, die verzweiflungsvolle Jungfrau umfassend. Den Wagen umschweben zwei geflügelte Knaben: Amoren nach Visconti, nach Welcker (Zeitschr. S. 84) richtiger Hesperus und Lucifer; der letztere in Bezug auf den nachfolgenden Wagen der Ceres, wie auf einem albanischen und einem barberininischen Relief, mit Fackeln vor eben demselben Wagen. Unter den Pferden sitzt die Figur der Erde mit dem Stier und einem Fruchtkorbe. Das Viergespann hält Mercur, vor dem ein Cerberus als begleitendes Thier oder als Andeutung von Pluto's Nähe sitzt. Weiterhin kniet eine Gefährtin der Proserpina, ein umgestürzter Fruchtkorb liegt neben ihr. Sie scheint den Mercur um Gehör zu bitten, wie am anderen Ende des Wagens eine andere Gefährtin mit aufrechtem Gefäfse und kreisendem Peplus den Gott der Schatten selbst. Visconti hielt die letztere Figur für Hekate, wozu es an hinlänglichen Gründen fehlt, indem der vermeintliche Höllenhund von unerhörter Gestalt, ein geflügelter Löwe, gröfstentheils neu ist (nach Zoëga's Meinung vielleicht durch die mifsdeuteten Flügel eines Amor veranlafst). Zur Seite des Mercur ist noch Minerva zu sehen, die gewohnte abmahnende Gottheit ähnlicher Vorstellungen; hinter ihr ist die Platte abgebrochen. Andererseits folgt dem Plutonischen Wagen das Schlangengespann der Ceres, deren Arme neu sind, wie die Arme der vermeintlichen Hekate. Neben Ceres führt eine Figur die Zügel, vielleicht eine Hora. Man würde geneigter sein, sie Iris zu nennen, erschiene nicht diese sonst neben dem Wagen, und nicht ohne das kreisförmig flatternde Gewand der Luftgötter (S. Welcker a. a. O. S. 82 f.). Bemerkenswerth ist noch, dafs der Zug dieses Reliefs von der Rechten zur Linken geht, wie noch auf zwei ähnlichen auch sonst übereinstimmenden Sarkophagplatten der Villa Medici (Welcker S. 52. f.) und eines andern bei Gori, Ins. Etr. Tom. III, tav. 26. M. P. Clem. Tom. V, tav. 5.

Unter den Statuen dieses Saales stehen neun antike Cippen mit Inschriften und zwei viereckige Aren. Die eine, 42, *unter der Kalliope*, mit einer Grabschrift, zeigt an der Fronte den Schlafgott als einen schreitenden Jüngling mit geflügeltem Haupte. Er hat einen Mohnstengel in der einen Hand, und giefst mit der andern ein Horn aus. An den Querseiten Bacchus und Ariadne einander die Hände reichend. Dieser letzte Gegenstand ist auf den zwei entgegengesetzten Seiten wiederholt, vermuthlich auch der ersterwähnte, worüber die verdeckte Rückseite umgewifs läfst. — Die andere Ara, 43, *unter dem Apollo Citharödus*, ist eine von den vielen, welche seit Augusts Eintheilung der Stadt den Laren der Strafsen (Lares viales) an den Kreuzwegen errichtet wurden; diefs bezeugt die von Marini erläuterte, und den Laribus Augustis

gewidmete Inschrift, in welcher jedoch die Namen der vier Vicomagistri, die dieses Denkmal errichteten, nur verstümmelt erscheinen. Reliefs und Inschrift dieses Monuments haben sehr gelitten. Man sieht an der vorderen Fronte den Genius des August mit einer Opferschale in der Hand, und zwei Lares viales, die mit der einen Hand einander fassen, und mit der anderen Trinkhörner emporhalten. Die zwei Lorbeerbäume, sowohl hier als an der Hinterseite, wo zwischen ihnen eine Bürgerkrone erscheint, deuten ohne Zweifel, wie auf vielen Münzen Augusts, auf die Lorbeerbäume, die der Senat vor den Palast dieses Kaisers auf dem Palatine pflanzen liefs. Beide Seitenbassirilievi stellen Opfer von gleicher Composition vor; ihre je zwei verhüllten Figuren sind nach Visconti's wahrscheinlicher Vermuthung die der vier Vicomagistri. L. L. Tom. IV, tav. 45.

Zu beiden Seiten des Einganges zur Sala rotonda, rechts: 44. Herme des Pittacus; *links:* 45, Herme des Solon, mit den Namen dieser Weisen in griechischen Inschriften; gefunden in der Villa des Cassius bei Tivoli. Die Köpfe fehlen. L. L. Tom. VI. tav. 22. — *Rechts im Bogen:* 46. Stehende Bildsäule der Minerva, ungefähr halbe Lebensgröfse. Neu die Arme und der linke Fufs. — *Darüber:* 47. Kopf der Juno auf einer Scheibe. — *Darunter:* 48. Bassorilievo mit Laubgewinden und einem Medusenschilde. — *Links:* 49. Kleine Statue der Mnemosyne, wie die antike Inschrift am Sockel zeigt; ehemals im Palast Barberini, und gefunden in den Oelwäldern bei Tivoli. L. L. Tom. I, tav. 28. — *Darunter:* 50. Fronte von einem Cinerarium, worauf Thalia, Euterpe und Polymnia, jede mit einem Dichter, in drei Arkaden gebildet sind. — *Unten:* 51. Bassorilievo mit einem Laubgewinde zwischen zwei Candelabern. — Von hier gelangt man in die

9. *Sala Rotonda.*

Diefs mit einer Kuppel versehene Rundgebäude ward unter Pius VI nach Angabe des Michelangelo Simonetti ausgeführt. Zwischen acht grofsen Nischen und den beiden Arkaden der Eingänge erheben sich zehn Pilaster von carrarischem Marmor. Der ganze Fufsboden ist mit antiken Mosaiken ausgelegt. Das mittlere, von 32 Palmen im Durchmesser, das gröfste unter den bisher entdeckten des Alterthums, wurde um das Jahr 1780 in den Ruinen der otriculanischen Thermen gefunden, wo es den Fufsboden eines Saales von achteckiger Form bedeckte, welche auch die äufsere Einfassung von Mäandern zeigt, den hier eine Rundung von neueren Händen umgiebt. Acht Mäander, die von

den Ecken gegen den Mittelpunkt laufen, von einem Blumengewinde mit Masken und Gefäfsen, und zwei anderen Mäandern von verschiedener Form in der Runde durchschnitten, theilen das Mosaik in zwei Reihen Bilder, von denen die äufsere Nereiden, Tritonen und Meerwunder, und die innere den Kampf der Lapithen und Centauren vorstellt. Neu ist das Medusenhaupt in der innersten Rundung, die ursprünglich leer gelassen war, um, nach Visconti's Vermuthung, ein Gefäfs daselbst aufzustellen. L. L. Tom. VII, tav. 46. Diefs colorirte Mosaik ist von anderen Mosaiken aus schwarzen und weifsen Steinen umgeben, die zu Scrofano ausgegraben wurden, und den Neptun auf einem sprengenden Viergespann, Meergottheiten und Meerwunder, und das Schiff des Ulysses bei den Sirenen vorbeifahrend vorstellen.

In der Mitte des Saales steht eine schöne runde Schale, eine der gröfsten Arbeiten von Porphyr, deren Umfang 42½ Fufs beträgt. Sie wurde in den Bädern des Titus gefunden, und war ehemals in der Villa Giulia vor der Porta del Popolo. Clemens XI liefs sie im Hofe des Belvedere zum Brunnengefäfs aufstellen, und Pius VI ergänzen und hieher bringen. Das Gestell von vergoldeter Bronze mit vier Löwenfüfsen ist neu.

Zu beiden Seiten des Einganges vom Saale der Musen: 1. 2. Zwei grofse weibliche Hermen, die schön und fleifsig ausgeführt sind, im Charakter aber sehr an Werke moderner Kunst erinnern. Sie sind ohne Zweifel Arbeiten aus Hadrians Zeiten, in dessen Villa bei Tivoli sie am Eingange des Theaters auf zwei Pfeilern von Porta Santa errichtet waren. In der zur Rechten, mit Weinlaub bekränzten, erkannte Visconti die Komödie, und in der anderen ihr gegenüber die Tragödie; nämlich nicht die Musen des Trauer- und Lustspiels, sondern personificirte Vorstellungen dieser Dichtungsarten, die, durch ihre Namen bezeichnet, sammt den Figuren der Poesie und Geschichte bei den Musen auf der bekannten Vergötterung Homers erscheinen. Ehemals im Palast Colonna. *)

Vor

*) Zur Bestätigung seiner Erklärung erinnert Visconti (L. L. Tom. VI, tav. 10) noch an die Behandlung des Haares, die man allerdings lieber mit ihm thea-

Vor den Pilastern des Saales stehen, auf zehn Stürzen von Porphyrsäulen, eben so viele kolossale Büsten. *Vom Eingange rechts:* 3. Jupiter; der schönste uns bekannte Kopf dieses Gottes; gefunden bei den otriculanischen Ausgrabungen unter Pius VI. Neu ist die Stirnbinde mit dem Hinterkopfe und der Hals. L. L. Tom. VI, tav. I. — 4. Die ältere Faustina, Gemahlin des Antoninus Pius; entdeckt in der Villa Hadrians. L. L. Tom. VI, tav. 49. — 5. Kopf des Hadrian, ehemals in der Engelsburg; nach Visconti daselbst gefunden zu Anfang des verflossenen Jahrhunderts, nach Fea unter Alexander VI, bei Anlegung neuer Festungswerke; vermuthlich Rest von einer Bildsäule, welche das Grabmal jenes Kaisers schmückte. L. L. Tom. VI, tav. 45. — 6. Antinous, ausgegraben in der Villa Hadrians im Jahre 1790. L. L. Tom. VI, tav. 47. — 7. Hermenbüste eines Meergottes, Oceanus oder wahrscheinlicher Triton; gefunden bei Pozzuoli. Er ist mit Weinlaub bekränzt, und hat zwei Hörner auf dem Scheitel, Delphine im Bart, und Schuppen im Gesicht und auf der Brust, auf der auch Wellen gebildet sind. *) L. L. Tom.

---

tralisch, als mit Zoëga hieratisch nennen wird. Lang und herabfliefsend ruht es hoch über einem Kopfputze, dessen doppelte quergelegte Reihen die Stirn schmücken, und in welchem Visconti den öfters erwähnten theatralischen Kopfputz (ὄγκος, superficies) erkannte. Aehnliche Haaraufsätze brauchten gleichzeitigen römischen Matronen bei dem Wechsel ihres Putzes allerdings nicht fremd zu sein, obwohl die etwas ähnliche Anordnung des Haares auf Köpfen der Plotina nicht mit Welcker durchaus entsprechend gelten kann, da sie kein Zeugaufsatz ist. Den fröhlichen und ernsten Charakter, den nach Visconti beide Köpfe entschieden ausdrücken, vermögen wir ihm nicht nachzuempfinden, so scharfsinnig er auch bei der ein wenig gekrümmten Nase des weinbekränzten Kopfes, an das ἐπίγρυπον, subaquilinum, komischer Masken erinnert. Man ist geneigter, mit Zoëga Portraitbildung anzuerkennen, als ein so oberflächlich ausgedrücktes Ideal. Am schlimmsten scheint uns die Tragödie bedacht, an die wir anderwärts nur durch die ausgezeichnetsten Kunstmotive erinnert werden, wenn sie, in der Anordnung des Kopfes der Komödie ganz gleich, sich nur durch das Weinlaub unterscheiden soll, das jene vor ihr voraus hat. So führen Fundort, theatralischer Aufsatz und der unbestimmte modernisirende, zwischen Portrait und Ideal schwankende Charakter der einander selbst ähnlichen Köpfe vor der Hand nur darauf, zwei Portraitköpfe in ihnen zu finden, die man nach den Ansprüchen jener kümmerlich idealisirenden Zeit in eine gewisse Beziehung auf das Theater zu setzen hatte oder setzen wollte.

*) Durch sein fliefsendes Haar, die Schuppen über dem Auge und auf der Brust, defsgleichen durch die Wellen (gewifs nicht Berge) auf der letzteren, ist dieser Kopf als Wassergott, durch die Delphine in seinem Bart als Meergott bezeichnet, daher die Benennung eines Flufsgottes, wie des Indus, unstatthaft sein würde. Man ist leicht geneigt, ihn für einen Oceanus zu halten, doch tragen seine Züge keineswegs das edle Gepräge, in welchem wir den Vater der Flufsgötter und Bruder des Kronos zu sehen erwarten. Auch die Trauben und das Weinlaub, womit sein Haar geschmückt ist, müssen bei einem Gotte des unfruchtbaren Meeres seltsam erscheinen; allerdings würden sie dem Oceanus, der die Erde umkreiset, nicht minder zukommen, als dem mittelländischen Meere, an welches aufser Zoëga auch Hirt (Bilderbuch S. 151) bei der Benen-

VI, tav. 5. — 8. Serapis, ein schöner Kopf; gefunden an der Via Appia, in der Tenuta del Colombaro, unweit den Frattocchie. Neu ist der Modius bis auf einen geringen antiken Rest, und die sieben metallenen Strahlen, die ihn bekränzen. Dafs er ehemals solche gehabt, zeigten die Löcher, in die sie eingesetzt waren. *) L. L. Tom. VI, tav. 15. — 9. Büste des Claudius, mit einer Bürgerkrone von Eichenlaub; gefunden bei den otriculanischen Ausgrabungen. L. L. Tom. VI, tav. 41. — 10. Julia Pia, ausgegraben im verflossenen Jahrhundert in der Tenuta del Quadraro vor der Porta S. Giovanni. L. L. Tom. VI, tav. 54. — 11. Plotina, aus dem Palast Mattei. L. L. Tom. VI, tav. 44. — 12. Helvius Pertinax, ehemals im Palast Nunez in der Via Condotti. L. L. Tom. VI, tav. 52.

In den Nischen stehen folgende Statuen, *vom Eingange rechts:* 13. Hercules mit einem Knaben auf den Armen; gefunden in Campo di Fiore, und von Julius II im Belvedere aufgestellt. Statt der grundlosen früheren Benennung eines Commodus, der seinen Lieblingsknaben in her-

---

nung Nereus dachte, und dem Schiffergotte Portumnus, dem Schutzgotte campanischer Küsten, den die Herausgeber des Mus. Napol. im fraglichen Monumente erkennen wollten. So erscheint Visconti's Erklärung, der in dem Kopfe einen Triton zu sehen glaubte, noch immer als die mindest anstöfsige. Seine Gründe sind hauptsächlich die Aehnlichkeit des von Delphinen gleichfalls durchwachsenen Kopfes eines Wassergottes, der, als Bocca della Verità bekannt, durch die weite Oeffnung seines Mundes zum Abflusse einer Kloake inmitten eines Platzes dienen mochte, und damit verbunden eine Stelle des Propertius II, 32, nach welcher Triton die laufenden Gewässer der Stadt verschlingt: Et leviter Nymphis tota crepitantibus urbe Quum subito Triton ore recondit aquam, wo Visconti Lymphis und qui subito lesen will. Ein ähnlicher Hermenkopf mit Delphinen und Schuppen befindet sich vor dem Casino der Villa Albani, und eine kolossale Tritonsmaske, hinterwärts traubenbekränzt, befand sich noch kürzlich in einem Magazin des Palastes Colonna. Wie wohl die bacchische Bekränzung dem ersten der Tritonen zukomme, deren Schaar sich an das bacchische Gefolge anschliefst, ist bekannt, und an das mittelländische Meer will auch Visconti durch jenen Meergott gedacht wissen. Von den abgestofsenen Hörnern ist es nicht sicher, ob sie die bekannten Krebsscheeren der Meergötter, oder, wie Visconti glaubt, Kalbshörner waren, die er auf das Gebrüll des Meeres und die Erdbeben bezieht, die sich in der Tiefe desselben entwickeln. M. P. Clem. Tom. VI, tav. 5.

*) Die Verbindung beider, der Strahlen und des Modius, ist, wie Zoëga bemerkt, jenem alexandrinischen Serapis wohl angemessen, der nicht, wie den alten Aegyptern, dem Osiris gleich, König der Unterwelt und Vater der Schatten war, sondern mit griechischen Gottheiten verschiedentlich verglichen, den Sonnengott und den Pluto zugleich darstellte. Dieser schöne Kopf (Worte Zoëga's) erinnert an den Pluto des Plato, welcher, wie der Philosoph sagt, die Seelen der Verstorbenen nicht durch die Fesseln der Nothwendigkeit, sondern durch den Zauber seiner weisen und einschmeichelnden Reden bei sich zurückhält. Die Augäpfel sind angedeutet, die Haare kraus und ausgeführt, wie in der Zeit der Antonine. Sie hängen über die Stirn herab und um die Schläfe; das von ihnen beschattete Gesicht spricht sehr schön in seiner zusammengedrängten Form das Dasein des verborgenen und in Dunkel gehüllten Gottes aus. Darauf läfst sich auch die um den Hals eng anschliefsende Tunica beziehen, eine Tracht, welche vielleicht durch die Leichenbinden der Aegypter entstand.

culischer Löwenhaut halte, eine Benennung, welche die gute Arbeit der Statue, wenn nicht unmöglich, doch sehr unwahrscheinlich macht, und die Züge des Kopfes hinlänglich widerlegen, bezeichnete Winckelmann dieses Werk als einen Hercules mit dem kleinen Ajax. Pindar erzählt uns, wie Hercules dessen Geburt verkündet und seinen Namen bestimmt. Dazu kommt die von Tzetzes und andern Grammatikern erwähnte Einhüllung in das Löwenfell, durch die Ajax unverwundbar geworden. Diesen ausdrücklichen Zeugnissen für Hercules, als Pfleger des kleinen Ajax, kommt kein einziges für die Pflege des von Visconti in dem Knaben erkannten Telephus bei, von dem es vielmehr ausdrücklich heifst, er sei in Abwesenheit des Hercules geboren und aufgewachsen. Dennoch scheint die letztere Benennung aus den Kunstwerken hervorzugehen, in deren Kreise entschiedene Darstellungen von des Ajax, aber nicht von des Telephus Pflege fehlen. *) Neu ist der rechte Arm mit der Keule. Winck. Mon. ined. Tratt. prelim. p. 99. L. L. Tom. II, tav. 9.

14. August im Opferkleide, oder, nach Visconti, der Genius dieses Kaisers in seinem Bildnifs vorgestellt, wie in einer sehr ähnlichen Figur auf der im Saal der Musen erwähnten Ara; ehemals im Palaste Colubrano zu Neapel. Neu der rechte Arm mit der Patera, und die linke Hand. L. L. Tom. III, tav. 2.

15. Römische Kriegerstatue, mit aufgesetztem Kopfe des Antoninus Pius. Neu der rechte Arm, die linke Hand, das ganze linke Bein, und das Untertheil des rechten. Auf dem Harnisch sind zwei Greife gebildet. — *Auf dem Postamente:* 16. Ein Bassorilievo, welches Circusspiele vorstellt; aus den schlechten Zeiten der antiken Kunst, merkwürdig aber wegen einiger Gegenstände, die auf anderen dieser Vorstellungen nicht vorkommen; wie die Federn, welche die Köpfe der Pferde schmücken; das Bild der Cybele, bezeichnet durch die Mauerkrone und den Löwen auf der

*) Ein berühmtes herculanisches Gemälde zeigt uns den Telephus mit der säugenden Hirschkuh; Hercules ist gegenwärtig. Auf einer Münze von Tarsus beugt sich das von Hercules gehaltene Kind nach der Hirschkuh hinab, und auf einem Medaglione der Julia Pia ist es wahrscheinlich, dafs der im Stich gegebene Hund eine Hirschkuh sei, indem die Münze von den Midäern herrührt, welche das Gebiet des Telephus bewohnten. Der Hercules unseres Werks hat eine gewundene Athletenkrone mit öfter vorkommenden künstlichen Blumen durchzogen. Eine ähnliche Vorstellung des Bacchus und Ampelus haben wir im Hof des Belvedere, und zwei Hermen des Hercules, der den Telephus hält, im Mus. Chiar. angeführt.

Spina, die dieser Gottheit besonders geheiligt war; der Oelbusch bei derselben, vermuthlich bestimmt, um damit die siegenden Wagenlenker zu schmücken, und eine Figur im Hintergrunde mit emporgestreckten Armen und einem Gefäfs in der linken Hand, in der man einen von den Gauklern, Moratores ludi genannt, zu sehen glaubt, der die Bahn der Wettfahrer zu stören suche; die Bewegung der Figur jedoch, die gar keine werfende ist, könnte hier leichter auf ein Preisgefäfs führen. Eben so unsicher scheint Visconti's in Betreff der drei Vögel geäufserte Vermuthung, welche, wie anderwärts die Gefäfse, unter dem einen der Wagen zu bemerken sind. Da sie nämlich ruhig sitzend, der eine wie fressend, erscheinen, so ist es schwer, sie für solche zu halten, die man zur Störung der Pferde hätte ausflattern lassen; die grofse Rohheit des Werkes allein, der auch wohl die wunderliche Richtung des Löwen der Cybele beizumessen ist, könnte eine so ungenügende Vorstellungsweise zulassen. Auch sind hier die Wagenlenker nicht als Genien, wie auf den meisten antiken Denkmälern dieses Gegenstandes, sondern in ihrem eigenthümlichen Costume vorgestellt. Beide Enden dieses Bassorilievo sind verloren gegangen. L. L. Tom. V, tav. 43.

17. Sitzende Bildsäule des Nerva, aus zwei höchst wahrscheinlich nicht zusammengehörenden Fragmenten zusammengesetzt. Der obere Theil der Figur wurde bei den Stadtmauern Roms, zwischen dem Lateran und S. Croce in Gerusalemme ausgegraben; wo der untere Theil gefunden ward, ist unbekannt. Neu sind die Arme und der bronzene Eichenkranz, der das Haupt schmückt. Dafs den Kopf, der nie vom Körper getrennt gewesen, auch ursprünglich irgend ein Kranz verzierte, zeigten einige Löcher. L. L. Tom. III, tav. 6. — *Auf dem Postamente:* 18. Vulcan mit der Zange, und die Reste von zwei weiblichen Figuren; Fragment eines erhobenen Werkes, zu Ostia gefunden. Visconti glaubte hier den erwähnten Gott zu erkennen, welcher, nach dem ersten Buche der Ilias, die Juno ermahnt, sich dem Willen Jupiters zu unterwerfen. Dieser sieht jedoch die verhüllt nach ihm hinaufschauende Figur mit einfachem Haarputz so wenig ähnlich, als die niedrigere Figur ihres Hauptschmucks wegen für eine unzweifelhafte Ceres gelten kann; daher Zoëga nicht unwahrscheinlich an Thetis in der Werkstätte des Vulcan dachte. In dieser Voraussetzung hält er die niedrigere Figur für eine der mit Sinn und Stimme begabten Mädchen, die den Vulcan hier, wie beim Homer, stützen hilft, und der seltsame Hauptschmuck ist ihm dann eine phantastische Verzierung. Schwerlich ist jedoch hiemit die Erklärung des Werkes abgeschlossen; denn ohne die ähnlich geschmückte Figur, die auf catanischen Münzen neben einem Harpokrates vorkommt, für hinlänglichen Beweis einer vermuthlichen Ceres zu halten, gestehen wir doch, dafs wir auf dem Haupte der Figur kaum etwas Anderes sehen können als ei-

nen Lotus auf einem Aehrenkranze. Auch möchten wir glauben, die vorausgesetzte Willkürlichkeit ähnlichen Schmuckes sei nicht im Sinne alter Bildwerke. Neu ist am Vulcan Kopf und Brust, so wie die erhobenen Finger. An der Thetis das Untertheil und der linke Arm, und an der niedrigeren Figur die Hälfte des Gesichts. L. L. Tom. IV, tav. 11.

19. Stehende Figur der Juno, oder vielleicht einer Libera, ehemals im Palast Barberini, gefunden bei einer im siebzehnten Jahrhundert vom Cardinal Francesco Barberini unternommenen Ausgrabung, bei S. Lorenzo in Panisperna. Neu die Arme und der vordere Theil des linken Fufses. Die allerdings für Juno nicht häufige ungegürtete Bekleidung und der milde Ausdruck dieser Statue erregten bei Visconti Zweifel, ob sie wirklich eine Juno sei, und schienen auch Zoëga vollgültig genug, um sie höchstens für eine Juno Lucina zu halten. Noch auffallender ist die, wenn auch durch den Mantel verdeckte Entblöfsung der linken Schulter, und der Haarsack am Hinterhaupte, der Visconti später an sicilische Münzköpfe der Proserpina und Arethusa erinnerte, wonach man denn in dieser grandiosen Statue vielleicht am wahrscheinlichsten eine Cora oder Libera zu suchen hätte. Kopf, Arme und Füfse waren, nach Visconti's Bemerkung, schon im Alterthume angesetzt. L. L. Tom. I, tav. 2.

20. Juno Sospita, gebildet wie man sie im berühmten Tempel dieser Göttin zu Lanuvium verehrte; *) ehemals im Hofe des Palasts Paganica. Sie trägt, wie auf römischen Münzen, über dem Unterkleide ein Ziegenfell, welches die Stelle eines Harnisches vertritt, Haupt und Körper bedeckt, unter dem Halse zusammengebunden, und über den Hüften mit einem Gürtel befestigt ist. Visconti bezog diefs Fell, wie bei Jupiter und Minerva, auf die Ziege Amalthea, an welcher Beziehung sich bei der lateinischen Localgottheit mit Zoëga zweifeln läfst. Neu sind Arme und Füfse, der bronzene Schild und der Spiefs; beides Attribute dieser Göttin, so wie die Schlange, die auf den Drachen deutet, der im hei-

---

*) Cicer. de nat. Deor. I, 29: Cum pelle caprina; cum hasta, cum scutulo, cum calceolis repandis. Im Costume unserer Statue auf Familienmünzen, der Cornificia, Papia, Procilia, Roscia, Thoria und auf Münzen des Antoninus Pius, defsgleichen auf einer runden Ara der Villa Pamfili. An der ganz verschieden bekleideten Juno Lanumvina (sic) des Capitols ist sehr zu zweifeln.

ligen Hain bei dem erwähnten Tempel verehrt ward. Den Zeiten des Antoninus Pius, der aus Lanuvium entsprossen war, ist auch ihre Ausführung entsprechender, als den republicanischen. L. L. Tom. II, tav. 21.

21. Gruppe eines Bacchus und Satyr mit einem Panther, welcher die Klauen auf einen Thierkopf setzt; gefunden in der Tenuta di Morena im Gebiet von Frascati, in den Ruinen eines antiken Gebäudes, welches von Einigen für die Villa der Licinier, die den Beinamen Murena führten, gehalten worden ist. Die Aufstellung dieser Gruppe machte es uns unmöglich, die vielleicht nicht unbedeutenden Ergänzungen derselben genau anzumerken. Ihr Kunstwerth ist nicht bedeutend, doch ist sie wichtig als kolossalste Wiederholung einer im Alterthum allem Anschein nach typisch gewordenen und vielleicht aus Athen (Paus. I, 20) stammenden Darstellung. L. L. Tom. I, tav. 41.

10. *Sala a Croce greca.*

Dieser ebenfalls unter Pius VI nach Angabe des Simonetti erbaute Saal führt seinen Namen, weil er die Form eines griechischen Kreuzes hat. Die Pfosten der Thür, die achtzehn Fuſs in der Höhe und neun in der Breite miſst, sind aus antiken Fragmenten von rothem Granit verfertigt, die vormals den Bädern des Nero angehörten. Zu beiden Seiten dieses Einganges stehen:

1. 2. Zwei kolossale männliche Bildsäulen, ebenfalls von rothem Granit, in nachgeahmtem ägyptischem Styl, aus der Zeit Hadrians. Sie wurden in der Villa dieses Kaisers gefunden, und standen ehemals vor dem Eingange des bischöflichen Palasts zu Tivoli. Die beiden Gefäſse auf ihren Häuptern sind ebenfalls antik, und zeigen, daſs diese Statuen als Telamonen dienten. Sie haben hier dieselbe Bestimmung, und unterstützen den Architrav der Thür. Winckelmann glaubte in ihnen fälschlich den Antinous zu erkennen; Visconti hielt sie für Agathodämonen. Ihre Postamente sind aus Stürzen von rothen Granitsäulen verfertigt. L. L. Tom. II, tav. 18.

Auf dem erwähnten Architrav stehen zwei Vasen von Granit, von nicht unbeträchtlicher Gröſse; *zwischen denselben, an der Wand über dem Eingange*, 3. ist ein antikes Bassorilievo eingemauert, welches zwei Fechter vorstellt, die mit einem Löwen und mit einem Tiger kämpfen. Der Kopf des Löwen scheint neu.

Das antike Mosaik in der Mitte des Fuſsbodens zeigt ein rundes der Pallas geweihtes Schild mit dem Brustbilde dieser Göttin. Un-

ter den mannichfaltigen Zierrathen, die es in der Runde umgeben, ist ein blauer Kreis, welcher den Himmel bedeutet, und auf dem zwölf Sterne und mehrere Bilder des Mondes in den verschiedenen Gestalten seiner Erscheinung gebildet sind. Der Raum zwischen diesem Schilde und dem viereckigen Rahmen, der es umgiebt, ist mit Laubgewinde geschmückt, und in den Winkeln erscheinen vier blau colorirte Telamonen. Die runde Einfassung, welche das Viereck einschliefst, ist neu, so wie das Laubgewinde und die vier Medusenhäupter in den Segmenten. Jenes Mosaik, ungefähr 15 Palmen lang und eben so viele breit, ist nur das Mittelstück von einem gröfseren, auf dem, aufser den erwähnten Gegenständen, Victorien, Waffen und Arabesken, von einer zweiten Einfassung umgeben, gebildet waren, und welches den ganzen Fufsboden eines 28 Palmen langen Saales in der angeblichen Villa des Cicero zu Tusculum bedeckte, wo es im Jahre 1741 gefunden ward. L. L. Tom. VII, tav. 47.

Noch sieht man zwei kleinere Mosaiken auf dem Fufsboden desselben Saals. Das eine, gegen den Eingang, gefunden zu Fallerone in der Mark Ancona, stellt einen halb bekleideten Bacchus vor, der einen Cantharus auf ein Gewächs ausgiefst, welches ein Rosenstrauch scheint. Auf dem anderen, gegen die Treppe, ausgegraben zu Roma vecchia, ist ein Blumenkorb gebildet.

An den Wänden stehen, vom Eingange rechts, folgende zwölf Statuen: 4. Halbnackte Bildsäule des August im jugendlichen Alter, ehemals im Palast Verospi. Neu der rechte Arm, die linke Hand und der Palmenstamm. L. L. Tom. III, tav. 1. — 5. Lucius Verus, ganz nackt, ebenfalls im jugendlichen Alter; zu Füfsen ein Helm, worauf ein Pegasus gebildet ist; gefunden bei der Ausgrabung des pränestinischen Forums unter Pius VI. Neu der rechte Arm und die linke Hand. L. L. Tom. III, tav. 9. — *Auf dem Postamente:* 6. Ein Bassorilievo; Hercules ruhend bei der Mahlzeit, und eine kleinere nackte männliche Figur, die ihn zu bedienen scheint, und ein grofses Brod oder einen Kuchen hält. L. L. Tom. V, tav. 14. — 7. Hercules mit einer Keule in der rechten und einem Füllhorn in der linken Hand. — 8. Weibliche Figur, an der Via Cassia unweit dem falschen Grabmal des Nero gefunden. In ihrer breiten Kopfbinde erkannte Visconti die priesterliche Infula, in Art des Kopfputzes der Vestalin Bellicia Modesta auf einem Medaglione der vaticanischen Bibliothek, diefsmal ohne die herabhängenden Bänder (Lemnisci, oder wo sie wollen und perlförmig sind: Vittae). Die Figur einer Priesterin, durch jenes Abzeichen und durch die Portraitzüge des Kopfes entschieden, erkannte derselbe Gelehrte sofort für eine Priesterin der Ceres, darum, weil nach Cicero's Zeugnifs (pro Balbo 55) der Ceresdienst in Rom von griechischen Priesterinnen versehen

wurde, die Bekleidung unserer Statue aber, eine Doppeltunica, und ein nur auf den Schultern sichtbarer Peplus, nur griechischen Figuren zukommen. Hiernach sind denn die neuen Arme mit Attributen der Ceres versehen worden. Befremdend ist an der beschriebenen Tracht, dafs die kurzen Aermel des Unterkleides nur über den rechten Oberarm ausgedehnt sind; eine ähnliche Anordnung bemerkt man an einer bekannten Minervenstatue der Villa Albani. L. L. Tom. III, tav. 20. — 9. Sitzende weibliche Gewandfigur, zur Clio ergänzt; ein mittelmäfsiges Werk, ausgegraben in den Ruinen des otriculanischen Theaters. Neu Kopf, Hände und Füfse. L. L. Tom. II, tav. 24. — 10. Venus in der Stellung der knidischen des Praxiteles, vermuthlich schon seit Julius II in dem sogenannten Cortile delle statue des Belvedere. Der Kopf ist aufgesetzt. Schenkel und Beine bedeckt ein modernes Gewand von Bronze. Neu der ganze linke Arm und der rechte Vorderarm. L. L. Tom. I, tav. 11. — 11. Stehende Gewandfigur, ehemals im päpstlichen Garten des Quirinals, vordem Erato benannt. Auch Winckelmann hielt sie für eine Muse, Visconti dagegen für eine Nachahmung des Apollo Palatinus von Scopas, der auf mehreren Kaisermünzen, besonders des Antoninus Pius und Commodus in ähnlicher Bekleidung vorkommt, nämlich in langer Tunica, übergezogener kurzer Palla und langer Chlamys. Uebrigens gleicht unsere Figur jener der Münzen nur in der Bekleidung, dagegen Richtung und Putz des Kopfes, Form der Leyer und die dort mit einer Patera ausgestreckte, hier gesenkte, Rechte der vorausgesetzten Uebereinstimmung widerspricht. Ihr Geschlecht ist in der That zweideutig. Die schmalen Schultern und breiten Hüften zeigen eine weibliche Gestalt, wogegen wiederum die flachen Brüste streiten. L. L. Tom. I, tav. 22. — *Auf dem Postamente:* 12. Ein Frauenkopf in stark erhobener Arbeit. — 13. Sitzende weibliche Bildsäule, als Euterpe ergänzt, im otriculanischen Theater gefunden. Neu Kopf, Hände und Füfse. L. L. Tom. II, tav. 25. — *Auf dem Postamente:* 14. Kleines Bassorilievo, einen bewaffneten Krieger vorstellend, der vor einer alterthümlichen Statue des Apoll einen erbeuteten Helm und vielleicht auch den Schild darbringt, welchen er in seiner Linken hält. Seine Bewaffnung ist ein Harnisch mit langem Schurz und mit durchaus ungewöhnlichen geknöpften Oberärmeln, eine vorgeknöpfte Chlamys und ein Helm mit freiflatternden Büschen. Der Untertheil der Figur bis an den Leib ist neu. Die Anordnung des Bartes läfst einen Griechen vermuthen, und die Rüstung widerspricht nicht; doch scheint die Annahme eines Votivbildes natürlicher, als die einer mythischen Vorstellung. L. L. Tom. V, tav. 23. *) — 15. Weibliche Gewandfigur

*) Visconti dachte an Menelaus, weil sein Kopf auf anderen Reliefs diesem ähnlich sei, seine Darbringung der Waffen, namentlich des Schildes des Euphorbus an

mit aufgesetztem Kopfe einer römischen Matrone, mit der Stirnkrone geschmückt. Neu die linke Hand. — 16. Nackte männliche Bildsäule. Neu Arme und Beine. — 17. Männliche Togafigur, wegen der entschiedenen Richtung des gegen den Kopf erhobenen Unterarms von Visconti für einen Redner erklärt; wobei an die erhobene Hand von des Cephisodotus Redner erinnert wird (fecit concionantem manu elata. Plin. 34, 19, 26). Der Kopf dieser in Otricoli gefundenen Statue ist antik, aber fremd; neu ist der rechte Arm und die linke Hand mit der Bücherrolle. L. L. Tom. III, tav. 23. — 18. Statue des August, mit eingehülltem Haupt, als Pontifex Maximus vorgestellt; gefunden in den Ruinen der otriculanischen Basilica. Neu der rechte Vorderarm mit der Patera. L. L. Tom. II, tav. 46.

Zwischen den angeführten Statuen stehen, 19—28. auf Tragsteinen, zehn unbekannte antike Büsten, sieben männliche und drei weibliche, und 29—34 vier ägyptische Figuren in halber Lebensgröfse; gefunden im Gebiet von Tivoli. — *An den oberen Wänden* sieht man einige erhobene Arbeiten. — *Beim Eingange*, einander gegenüber, 35, 36 zwei Greife, von Querseiten eines Sarkophags; und dann in der Folge *rechts:* 37. Ein viereckiges architektonisches Fragment; angeblich von einer Decke. — 38. Drei Musen; Fragment von grober Arbeit. — 39. Sarkophagfragment mit bacchischen Genien und zwei Löwenköpfen. — 40. Zwei Bacchanten und eine Bacchantin. — 41. Drei Musen im Styl der zuvor erwähnten; und daher vermuthlich beide Fragmente von demselben Bassorilievo. — 42. Grofse Tafel mit einer Inschrift aus den Thermen der heil. Helena; ehemals in der Villa Conti, unweit Porta Maggiore; und rechts und links: 43, 44, zwei Victorien, von jener Inschrift an beiden Seiten abgesägt.

In demselben Saale stehen zwei grofse Sarkophage von Porphyr, aus den Zeiten des Verfalls der Kunst; merkwürdig als Werke von besonderer Gröfse aus diesem schwer zu bearbeitenden Steine. Der eine, 45, unweit des Fensters, stand ursprünglich in der Mitte der heutigen Kirche St. Constanza, die wahrscheinlich zu einem Mausoleum der Familie Con-

---

den didymäischen Apoll, uns von Diogenes Laërtius berichtet wird, und überdiefs Euphorbus die berühmte Figur gewesen, in welcher Pythagoras früher gelebt zu haben geglaubt, jenen Schild wiedererkennend. Obwohl es, bemerkt Visconti ferner, nach Homer scheint, als sei Menelaus durch Hector an der Plünderung des von ihm getödteten Euphorbus gehindert worden, auch das Weihgeschenk von Euphorbus Helm bei Diogenes nicht besonders erwähnt wird, so scheint es doch nach der Homerischen Erzählung selbst, als habe der an der Kehle verwundete Euphorbus den Helm nothwendig verlieren müssen, und als könne sonach der Menelaus unseres Werkes den Helm des Euphorbus dem erzürnten Apollo als Sühnopfer weihen. Wie willkürlich diese scharfsinnigen Vermuthungen sind, fällt in die Augen; unserentheils möchten wir nicht wagen, in diesem unscheinbaren Werk mehr als eine Votivtafel, und in seiner Hauptfigur mehr als einen siegreichen Kämpfer zu sehen, der seinen Helm einem Apollobilde dankbar zu Füfsen legt. Es fehlt nicht an ähnlichen griechischen Votivtafeln, namentlich für Minerva.

stantins des Grofsen errichtet ward, und bewahrte daselbst, wie man glaubt, die Gebeine der Constantia, Tochter dieses Kaisers, welche die Sage für eine Heilige erklärt. Jedoch nannte ihn das Volk, wegen der Gegenstände seiner Sculpturen, noch zu Nardini's Zeiten, das Grabmal des Bacchus. Als Alexander IV (1254—1261) jenes Gebäude zu einer Kirche weihte, ward dieses Monument, um an seiner Stelle den Altar zu errichten, in die Tribune dem Haupteingange gegenüber gebracht, wo eine Abbildung desselben noch sein Andenken bewahrt. Nach Andreas Fulvius bestimmte es Paul II zu seinem Grabmale in der Peterskirche; und schon war es auf dem Wege dahin, als durch den Tod des Papstes das Unternehmen unterblieb, und man es wieder zurück in die Kirche brachte, von wo es unter Pius VI i. J. 1780 in dieses Museum kam. Der Kasten ist aus einem einzigen Stück Porphyr ausgehöhlt, und der Deckel ebenfalls nur aus Einem Stück verfertigt. Die Länge beträgt über 11 und die Höhe 8 Palmen, mit Inbegriff des Deckels, aber ohne das moderne Piedestal, dessen Porphyr sich von dem übrigen durch eine schwärzlichere Farbe unterscheidet. Sonst ist nichts an diesem Sarkophage ergänzt. Die erhobenen Arbeiten, die ihn verzieren, sind sehr schlecht, und deuten auf christliche Zeiten. Die Weinlese, wie hier ohne alle bacchische Beziehung gebildet, erscheint häufig auf alten christlichen Monumenten. An den beiden Fronten sieht man Knaben, welche Trauben sammeln, *) und einige Vögel in einem Arabeskengewinde; darunter sind Pfauen, die ebenfalls öfter auf christlichen Denkmälern vorkommen, und Widder gebildet. An jeder Seite des Monumentes sind drei Kinder, welche Trauben keltern, vorgestellt; und der Deckel ist mit einem Blumengewinde und vier Masken geschmückt. L. L. Tom. VII, tav. 11.

Der andere der gedachten Sarkophage, 46, war ursprüng-

---

*) Dieser Gegenstand bezieht sich, auf christlichen Monumenten, vielleicht auf die Worte des Erlösers: „Ich bin der Weinstock und ihr seid die Reben.“ Nach dem heil. Hieronymus und anderen Kirchenvätern deuten die Trauben unter der Presse auf das Märtyrthum; und der heil. Bernhard sagt: Vere fructus vitis est Martyris. Nach einer anderen Deutung, die sehr gezwungen scheint, beziehen sich die Gegenstände der Weinlese auf die menschliche Seele, die sich zur Unsterblichkeit durch Vernichtung des Leibes erhebt, wie der Wein durch Zerstörung der Traube erzeugt wird.

lich das Grabmal der heil. Helena in ihrem Mausoleum, welches nach langer Vergessenheit Bosio i. J. 1594 in dem sogenannten Tor Pignattara, an der Via Labicana vor Porta Maggiore wieder erkannte. Der Papst Anastasius IV (1153—1154) liefs diesen Sarkophag von da zum Grabmale für sich in die Laterankirche bringen, wo er im Porticus neben der heiligen Thür stand. Als man, i. J. 1600, ihn dort wegnehmen wollte, zerbrach er in mehrere Stücke, wurde aber wieder zusammengesetzt, und zuerst in der Tribune der Kirche, dann aber im Klosterhofe des Laterans aufgestellt, wo er blieb bis ihn Pius VI ergänzen und in dieses Museum bringen liefs. Er mifst ungefähr 12 Palmen in der Länge und 19½ in der Höhe. Die Sculpturen von sehr erhobener Arbeit, die ihn verzieren, sind nicht allein weit besser als die an dem zuvor erwähnten, sondern scheinen auch vor den erhobenen Arbeiten am Bogen Constantins aus der Zeit dieses Kaisers den Vorzug zu verdienen. Ihre Gegenstände sind Züge von Soldaten zu Pferde mit Gefangenen, die vermuthlich auf Constantins Siege deuten. Auch sieht man, an jeder der beiden Fronten, das Brustbild des Kaisers und seiner Mutter, der heil. Helena. Auf dem Deckel sind Kinder, Löwen und Blumengewinde gebildet. Bottari, Roma sotterranea. Tom. III, tav. 196.

Dieser Sarkophag steht zwischen, 47, 48, zwei Sphinxen von weifsem Marmor, und *jener der Constantia* zwischen, 49, 50, zwei Sphinxen von rothem Granit, ehemals im päpstlichen Garten. Zwei andere kolossale Sphinxe, 51, 52, von Granito brecciato, stehen vor der Treppe, die von diesem Saale in die Bibliothek hinabführt.

Das Gewölbe dieser Treppe, welche ehemals den Haupteingang zum Museum bildete, tragen 20 Säulen, theils von grauem, theils von rothem Granit, von denen die meisten bei der Ausgrabung des pränestinischen Forums gefunden worden sind. Zwei andere Treppen, jener zu beiden Seiten, führen zum oberen Stockwerk hinauf. Vor der einen, rechts *am Fenster*, sieht man, 53, die schöne Bildsäule eines Flufsgottes, nach einem Tigerkopf in der Mündung der ergänzten Urne Tigris benannt; ehemals an einem Brunnen im Cortile delle Statue. Einen Tiger anstatt der Wölfin

sah man nach Agostini vormals auch an der capitolinischen Statue des Tiberstroms. Die Restaurationen des Kopfes, des rechten Armes und der linken Hand sind angeblich von Michelagnolo, zeigen auch den Styl dieses Künstlers, wurden aber vielleicht nur unter seiner Aufsicht von Fra Giovanni Montorsoli ausgeführt, von dem Clemens VII, auf Empfehlung desselben, die antiken Statüen des Belvedere ergänzen liefs. M. P. Clem. Tom. I, tav. 37.

Gegenüber: 54. Erscheint ein anderer Flufsgott, den die Sphinx und das Crocodil als den Nil bezeichnet; eine Statue von Marmo bigio, früher ebenfalls an einem Brunnen in gedachtem Hofe. Die Ergänzungen sind aus der Zeit Pius VI, unter dem diese Figur hier aufgestellt ward. L. L. Tom. III, tav. 47.

Im oberen Stockwerke führt eine Treppe, deren Gewölbe acht Säulen von Breccia tragen, zu einer Erhöhung, von der man durch ein grofses Fenster in den zuvor erwähnten Saal hinabsieht. Davor steht, auf einem modernen Postamente, eine Vase mit vier Silensmasken an den Henkeln, von grünem Granit; und zu beiden Seiten erheben sich zwei schöne Säulen von grünem Porphyr.

An den Wänden rechts und links: Vier Bassirilievi.

1. Fragment aus der Geschichte der Medea. Diese erscheint sitzend in Trauer versunken; hinter ihrem Sessel zwei Frauen. Die eine derselben, durch Alter und Kopfputz als Wärterin bezeichnet, legt ihre Hand auf die Schulter der trostlosen Medea; während die andere jüngere ihre Rechte nach den Kindern ausstreckt. Vor Medea rechts ihre beiden Kinder mit den vergifteten Geschenken für Kreusa; höher hinauf eine bärtige mit Lorbeeren bekränzte Herme. Der hinter ihnen stehende Jüngling deutet auf das tragische Schicksal der neuen Gemahlin Iasons. Durch den Mohnstengel in seiner Rechten und den Rest einer gesenkten Fackel in seiner Linken ist er als Genius des Todesschlafes bezeichnet; dieses nach Winckelmanns und Visconti's Meinung, der wir die von Zoëga in Rede gebrachte Personification der Vergiftung unbedenklich nachsetzen. Von der Darstellung des Todes der Kreusa, dem folgenden Moment der Fabel, ist nur noch die Figur des Kreon, ihres Vaters, vorhanden, der vor Schmerz

die Hände faltet. Neu ist der ganze Untertheil des Reliefs von den beiden Knaben an. *) L. L. Tom. VII, tav. 16.

2. Stehender Jüngling mit langen Haaren, in einem härnen Gewande; neben ihm Waffen; vermuthlich ein gefangener Barbar. — 3. Zwei Victorien, die eine Scheibe mit einem weiblichen Bildnifs halten. — 4. Cybele sitzend zwischen zwei Löwen.

An der Wand rechts, neben dem Eingange zu der Wohnung des Cardinalbibliothekars: 5. Ein reich geschmücktes Wandgefäfs in Form eines Dreifufses, welches vermuthlich zum Lustrationswasser in der Vorhalle eines Herculestempels diente; gefunden in der Vigna Casali an der Via Appia. Zwischen den drei Füfsen ist Hercules im Kampfe mit vier Jünglingen, die, nach Visconti, die Söhne des Hippokoon vorstellen, in ganz erhobener Arbeit gebildet. Indefs zeigt eine genauere Ansicht dieses stark ergänzten Monuments den Hercules im Nachtheil, und daher wahrscheinlicher im Kampfe mit den Ligurern. S. Zoëga Bassirilievi tav. 57. Not. 6. Neu sind die Köpfe, bis auf den des Hercules, und sämmtliche Hände, mit Ausnahme der auf Hercules Haupt gelegten linken des einen Jünglings; defsgleichen die Schale und die Füfse des Gefäfses, die unteren Enden ausgenommen. Auf der antiken Basis sind zwei Tritonweiber und zwei Masken sehr zierlich gearbeitet. Auf der einen bärtigen Maske sind die Scheeren des Oceanus zu bemerken. L. L. Tom. V. tav. 15.

In der Wohnung des Cardinalbibliothekars sind eine grofse Anzahl, meistens sehr schlechter Sculpturen in mehreren Zimmern aufgestellt. Man sieht darunter eine Wiederholung der im Saal der Musen erwähnten und zur Euterpe ergänzten Figur, so wie mehrere Mosaike; drei derselben stellen Thierkämpfe vor, und wurden zu Anfang des verflossenen Jahrhunderts bei St. Sabina gefunden.

Bemerkenswerth sind in diesen schwer zugänglichen Zimmern noch folgende Stücke:

---

*) So sehr sich dieses schöne Fragment, vermuthlich eines Sarkophages, den ähnlichen Vorstellungen annähert, so fehlt es ihm doch auch nicht an Besonderheiten der Darstellung. Die sitzende Frau mit den Knaben vor ihr ist hier nicht, wie auf dem Lancellottischen Werk in den Vasenzimmern unsers Museums (Winckelmann Mon. ined. Nr. 90, 91), Glauke, welche die Geschenke empfängt, sondern, durch ihre Trauer und durch die Amme unverkennbar bezeichnet, Medea, welche die verhängnifsvollen Gaben absendet. Der Todesgenius, dessen Attribute hier verstümmelt sind, ist durch einen von Girolamo Carli 1785 bekannt gemachten Mantuanischen Sarkophag gesichert. Auffallend ist ferner die Lorbeerbekränzung der Herme, noch mehr deren Aufstellung neben dem Vorhang im Hintergrund, vielleicht, da sie gerade zwischen zwei Vorhängen erscheint, zur Bezeichnung verschiedener innerer Räume, in deren einem dann die bereits abgesandten Knaben erscheinen und der Todesgenius lauscht. Wenigstens ist schwer einzusehen, wie mit Visconti zugleich die Herme für Bezeichnung des Vestibulums gelten könne, und dennoch der Vorhang zur Bezeichnung des inneren Raums, dessen Verzierung er zu sein pflegt, nicht dessen äufsere Abgränzung. Auch sonst finden sich öfter Hermen angewandt, um aufgehängte Vorhänge zu stützen.

Sturz eines stehenden Hermaphroditen, vom Hals bis an die Mitte der Lenden reichend; die linke Hand hält den Peplus über die rechte Hüfte, der oberwärts die linke Schulter und den linken Arm umhüllt.

Knieender Jüngling mit aufgestemmtem linken Fuſs; sein rechtes Knie ruht auf einem Widderkopf.

Kleine trauernde Figur, auf einem Felsen sitzend. Sie ist in einen Mantel gehüllt, ihr Knie übergeschlagen, ihre rechte Hand unter das Haupt gestützt. Der Kopf ist neu, der rechte Schenkel entblöſst.

Doppelherme eines Ammon und bärtigen Bacchus.

Mosaik. Minerva in gelblicher Tunica, violettem Oberkleid und rothem Mantel, über welchem die Aegis sichtlich ist, hält den Speer in der linken Hand und reicht die Rechte über einen Dreifuſs einer Fortuna mit Modius, bläulicher Tunica und gelbem Peplus. Ueber ihr schwebt ein Adler, der einen grünen Kranz hält; dahinter ist eine rothe Tafel auf einem Stabe aufgestellt.

Mosaik mit gewundener Einfassung; an einem groſsen Gefäſs sind Sterne gebildet, darüber die Weltkugel.

Statue einer Luna mit der Mondssichel über den Schultern; die Arme neu.

Sitzende Muse, eine Wiederholung der im Saal der Musen angeführten Euterpe.

Muse, auf einem viereckten Sessel sitzend, den rechten Arm untergestützt, den linken, der eine am Ende ergänzte Rolle hält, rechtshin gewandt. Der Kopf zeigt Bildniſszüge; er ist aufgesetzt, aber alt.

Verschleierte Ceres von schlechter Arbeit, in der rechten Hand mit Aehren, die zusammengeflickt, aber alt scheinen.

Minerva, deren Aegis in Art eines Halsbandes umgürtet ist; das Medusenhaupt zeigt die herausgestreckte Zunge. Der behelmte Kopf ist aufgesetzt.

Statue von schlechter Arbeit mit einem behelmten Kopf, der sie nach Maſsgabe ihrer entblöſsten rechten Brust für eine Amazone halten läſst, wenn er ihr ursprünglich zugehört. Doch befremdet überdieſs ein von der rechten Schulter über den Rücken herabgehendes und unter der breiten Gürtung durchgestecktes Fell, das nach dem gespaltenen Hufe ein Hirsch- oder ein Ziegenfell zu sein scheint.

Flora, der farnesischen ähnlich, in dem rechten der ergänzten Arme ein Füllhorn haltend. Die rechte Schulter ist entblöſst, das wallend gefaltete Unterkleid über den Hüften gegürtet, der Peplus um die linke Hüfte geschlagen. Der aufgesetzte Kopf scheint alt.

Fortuna mit geschupptem Modius, Füllhorn und Ruder.

Spes, in schlechter Nachahmung des alterthümlichen Styls.

Das wollige Unterkleid ist unter der Brust mit einem derben Peplus umwickelt, der über den linken Arm geschlagen ist. Das Haar ist in lange Zöpfe geordnet. Die linke Hand hält einen Blumenkranz, der zugleich mit der Hand selbst alt, aber an ein neues Stück des Unterarms angesetzt ist, vielleicht ohne der Statue anzugehören.

Weibliche Statue, nach dem mit der linken Hand aufgehobenen Gewande und der ergänzten Blume in ihrer Rechten ebenfalls eine Spes. Ihr Kopf, den eine Stirnkrone schmückt, ist alt, aber aufgesetzt.

11. *Sala della Biga.*

Der kleine runde Saal mit einer Kuppel, beim Aufgange der Treppe vom unteren Stockwerk rechts, ist nach Angabe des Camporesi erbaut. Ihn umgeben vier Nischen und acht Halbsäulen von korinthischer Ordnung. Seinen Namen erhielt er von der in der Mitte stehenden Biga von weifsem Marmor. Der Sitz derselben, mit Laubwerk von vortrefflicher Arbeit geschmückt, ist antik, und diente ehemals zum bischöflichen Stuhle in der Kirche St. Marco. Beide Räder sind neu, und an den Pferden ist nichts antik als der hinzugefügte Körper des einen. M. P. Clem. Tom. V, tav. 44.

Die hier aufgestellten Statuen sind, *vom Eingange rechts:*

1. Männliche Figur, als Perseus ergänzt; gefunden zu Civita vecchia, in den Fundamenten eines Hauses, Casa del Ciccolani genannt, ohne Kopf, Arme und Füfse, und ohne die mindeste Anzeige von Attributen des gedachten Helden. Das umgeschlagene Gewandstück im abwärts gewandten linken Arm hat nicht einmal hinlängliche Breite, um eine Meduse verdecken zu können; es könnte einem Mercur oder einem Meleager passen, meinte selbst Visconti. Aufgesetzt ist der antike Kopf eines Satyrs, dem man die spitzen Ohren genommen und Flügel gegeben hat, um die Statue als Perseus zu bezeichnen. L. L. Tom. II, tav. 33.

2. Gute Bildsäule eines Mannes, mit langem fliefsendem Bart, in langem Unterkleide und weitem Mantel; gefunden i. J. 1761, zwischen Monte Porzio und Frascati, in den Ruinen der angeblichen Villa des Lucius Verus, in einer Nische mit vier Canephoren, die sich in der Villa Albani befinden. Die keinesweges ungewöhnliche Erscheinung dieser Figur würde ohne Widerspruch, wie auf bekannten Reliefs, einen indischen Bacchus in ihr erkennen lassen, wäre nicht die Inschrift auf dem Saume des Mantels, die sie als einen Sardanapalus (*ΣΑΡ-*

ΔΑΝΑΠΑΛΛΟΣ) bezeichnet, unbezweifelt antik. Obwohl nun der lange fliefsende Bart jenem assyrischen Könige keinesweges zukommt, der sich nach Diodorus tagtäglich den Bart schor, und unbärtig auch auf seinem Grabmal erscheint, wie es Münzen von Tarsus zeigen, so schien die Autorität der Inschrift für Winckelmann und noch für Zoëga vollwichtig genug, um an sie zu glauben; dieses etwa mit einem von Winckelmann vorgeschlagenen Ausweg, den ein verschiedener, uralter und mäfsiger König Sardanapalus in der Anführung des Suidas gewährt. Eine so unberühmte Person darf jedoch für eine so bekannte Gestalt nicht irren, in deren ehrwürdigem Antlitz und reichlicher Umhüllung man vielmehr einen indischen Bacchus so lange erkennen wird, als die entschiedensten Bildungen antiker Kunst überhaupt einige Gültigkeit haben. Wie die Inschrift zu erklären oder richtig zu machen sei, ist eine andere, der Anerkennung des bekannten Götterbildes jedoch keineswegs im Wege stehende Frage. Uebrigens ist der Kopf, den eine breite Binde schmückt, neu, jedoch der rechte Aermelansatz am Obertheil alt. L. L. Tom. II, tav. 41. *)

3. Statue

*) Falsche Inschriften waren dem Alterthum nicht fremd, wie Pausanias Anführungen von den Bildwerken der Prötiden in Sicyon, des Themistokles und Miltiades in Athen und einer Statue des Orestes mit dem Namen des Octavianus, defsgleichen Doppelbezeichnungen in mehrfachen Wiederholungen antiker Bildwerke, vor allen des zwischen Orpheus und Amphion schwankenden Reliefs der Villa Albani bezeugen. So könnte auch diese Inschrift, deren Züge einem späteren Ursprung nicht widersprechen, von unwissenden Erklärern hinzugefügt sein, wie Pausanias über solche zur Zeit der Antonine auch in Griechenland klagt. Solchen Erklärern lag der Name Sardanapalus nicht fern, der schon bei Aristophanes und noch in dem unplautinischen Querulus, einer Komödie des vierten Jahrhunderts, Spitzname eines weichlichen Menschen ist. Eine solche Benennung konnte durch die Bewegung des modernen rechten Arms an Wahrscheinlichkeit gewinnen, etwa der indische Bacchus ein Schnippchen schlagen, wie es der trunkene Satyr einer herculanischen Bronze thut, und Sardanapalus in jener Bewegung erkannt werden, um, wie sonst, laut Athenäus und Strabo durch dieselbe anzudeuten, dafs er die Welt für nichts achte. So weit Visconti. Wir erinnern, dafs unsere Figur mit den vier Kanephoren der Villa Albani zusammen in Ruinen gefunden wurde, deren Bauart einen gemeinschaftlichen Cultus jener fünf Figuren verrieth, und halten es nach allen Spuren, die auch der verfallenste Religionszustand römischer Kaiserzeit in Bildwerken zurückgelassen hat, für äufserst gewagt, die Inschrift des allbekannten Götterbildes durch die Voraussetzung einer in der That burlesken Bewegung zu rechtfertigen. Was der spielenden Kunst bei dem trunkenen Satyr erlaubt war, stand ihr bei unserm ehrwürdigen Tempelbilde im Ideenreich antiker Religion nicht frei. Die Inschrift einige Jahrhunderte später zu setzen, als die Statue, fruchtet wenig; denn alle Analogie anderer Bildwerke lehrt uns, dafs die spätere Kaiserzeit eher die Masse religiöser Beziehungen mehrte, als frivol mit ihnen zu spielen sich herausnahm. Wollen wir hiernach eine Erklärung der gewifs nicht müfsigen Inschrift versuchen, so dürften wir am besten thun, den Monarchen der Geschichtsbücher zu vergessen und an die religiösen Beziehungen zu denken, die Sardanapalus so entschieden hat als seine Gemahlin, die Taubengöttin Semiramis. Wenn die Münzen von Tarsus unter manchen seltsamen Bildungen apollisch-bacchischer Götter und Heroen den Sardanapalus uns nicht minder zeigen als Hercules, Perseus und einen bärtigen und behelmten Apollo, wenn man hiernach dort mit Wahrscheinlichkeit in dem Becher des Sardanapalus

3. Statue des Bacchus. Nur Kopf und Körper sind antik, gehörten aber nicht ursprünglich zusammen. Der Kopf stellt unstreitig diesen Gott vor, und auch der Körper entspricht seinem Charakter. L. L. Tom. II, tav. 28.

4. Nackte männliche Figur, Alcibiades genannt, weil der Kopf einige Aehnlichkeit mit der im Saal der Musen angeführten mittelmäfsigen Herme desselben zeigt; Visconti hielt sie für eine Copie der bronzenen Statue desselben, die, nach Plinius und Plutarch, im 5ten Jahrhundert der Stadt auf dem römischen Forum sammt der Bildsäule des Pythagoras errichtet ward. Man sah diese Figur ehemals in einem Baumgange der Villa Matthei als Fechter ergänzt. Antik ist nur Kopf, Körper und der rechte Schenkel, dessen Vorbeugung eine kämpfende Stellung anzeigt. L. L. Tom. II, tav. 42.

5. Männliche Bildsäule über Lebensgröfse; eine der schönsten antiken Togafiguren; ehemals im Palast Giustiniani zu Venedig, wohin sie aus Griechenland gekommen sein soll. Das über das Haupt gezogene Gewand bezeichnet sie als einen römischen Priester. Der antike Kopf ist zwar fremd, aber am Halse zeigt der Gang der Falten, dafs die Toga auch ursprünglich, dem römischen Opfercostume gemäfs, das Haupt bedeckte. Am untersten Zipfel der Toga bemerkt man eine Schleife, wie an der Toga des Augustus, P. Clem. II, 45, dem überhaupt Bekleidung und Beschuhung entsprechen. Neu ist die rechte Hand mit der Patera. L. L. Tom. III, tav. 19.

6. Statue des Apollo mit der Leyer. Antik ist nur der Körper mit dem rechten Schenkel, gefunden auf Piazza di St. Silvestro in Capite. L. L. Tom. VII, tav. 7. — Das Postament, 7, ist eine runde sehr verwitterte Ara, worauf opfernde Jungfrauen gebildet sind, die nach einem brennenden Altare gehen; unter ihnen ist eine behelmte Frau, wie Minerva, Früchte im Schurz tragend; von Zoëga (Bass. ant. di Roma Tom. II, p. 229), mit Beziehung auf die Göttin von Antium, für Fortuna gehalten. Cav. Rac. III, 56.

8. Ein schöner Discobolus, stehend mit der Wurfscheibe in der Hand, gefunden im verflossenen Jahrhundert, von

---

eben sowohl einen Sonnenbecher nachgewiesen hat, als in dem des bärtigen Bacchus; sollen wir dann nicht von denselben Münzen, deren Bildwerke der Betrachtung des Sardanapalus zum Grunde liegen, die Erklärung jener keinesfalls bedeutungslosen Inschrift entnehmen? Wir verweisen auf Kreuzer (Symbolik. Theil IV, Seite 62), und würden es nach allen so willkürlichen als unfruchtbaren Vermuthungen nicht durchaus unwahrscheinlich finden, wollte man unser allem Anschein nach griechisches Werk mit seiner an und für sich unverdächtigen Inschrift aus der Mitte eines Cultus ableiten, in dem man den Sardanapalus und den indischen Bacchus für Eins erkannte.

dem schottischen Maler Gavinus Hamilton, in den Trümmern eines antiken Gebäudes der Tenuta del Colombaro, an der Via Appia, ungefähr acht Miglien vor Rom. Der Marmor ist schmutzig und zerfressen, und die Figur sehr zusammengeflickt, aber ohne bedeutende Ergänzungen. Man hält diese und zwei ihr ähnliche Figuren, von denen die eine ehemals in der borghesischen Sammlung war, die andere aus der Villa Negroni nach England gegangen ist, für Nachahmungen einer bronzenen Bildsäule des Naukydes. L. L. Tom. III, tav. 26.

9. Stehende Kriegerstatue, mit dem Helm bedeckt, und mit der Chlamys, die vorn und hinten herabhängt, bekleidet; ebenfalls eine schöne Figur. Visconti hielt sie Anfangs, wegen der Aehnlichkeit des Styls mit einer nach England gegangenen Statue des Demosthenes, so wie auch wegen einiger Aehnlichkeit des Barts mit Köpfen jener Zeitgenossen, für den Phocion, später (M. Fr. IV, 2, 16) in Bezug auf den Fundort, für einen der Sieben gegen Theben, etwa Adrastus oder Amphiaraus, die zu Ehren des Archemorus die nemeischen Spiele gründeten; eine durch die gewöhnliche topographische Ansicht schwach begründete Vermuthung. Sie ward nämlich mit einigen anderen antiken Statuen u. d. J. 1739 bei Erweiterung des Palastes Gentili, der Kirche St. Nicola in Arcione gegenüber gefunden, wo, wie man glaubt, das Forum Archemorium war. Die Beine sind neu. L. L. Tom. II, tav. 43.

10. Ein Discobolus, gefunden an der Via Appia, der für die Nachahmung eines berühmten bronzenen Werks des Myron gehalten wird, dessen Name als Inschrift auf dem Stamme steht. Neu sind die Arme, das rechte Bein und der Kopf, der rückwärts gewandt sein sollte, wie an einer dieser ähnlichen Figur im Palast Massimi.

11. Ein Wagenlenker der Circusspiele; ehemals in der Villa Negroni. Der Kopf ist antik, aber fremd; der ursprüngliche trug wahrscheinlich einen Helm, wie die Wagenlenker auf antiken Bassirilievi. Neu sind Arme und Beine und die Palme in der rechten Hand. Der Leib ist, nach dem Costume dieser Wettfahrer, mit Gurten umwunden, in denen ein sichelförmiges Messer steckt, um die um den Körper gebundenen Zügel, im Fall der Wagen stürzte, abschneiden zu können. L. L. Tom. III, tav. 31.

12. Schöne männliche Gewandfigur; ehemals im Garten des Palastes Fiano. Visconti erklärte sie anfangs für

den Sextus von Chäronea, weil er in ihrem Gesichte Aehnlichkeit mit dem Kopfe auf einer bei Spon abgebildeten Münze erkannte, die, wie er glaubte, den Lehrer Marc Aurels vorstellte. Er widerrief aber später diese Meinung, nachdem er das Original der Münze zu Gesicht bekommen, die nicht allein jene Aehnlichkeit als ungegründet zeigte, sondern auch, nach Cary's Bemerkung, in Mytelene geschlagen ward, und also das Bildniſs des Sextus von Chäronea nicht vorstellen kann. Auſserdem fand man bei genauerer Untersuchung den Kopf dieser Statue nicht, wie das Uebrige der Figur, aus griechischem, sondern aus carrarischem Marmor verfertigt, was unstreitig zeigt, daſs er ihr nicht angehört. L. L. Tom. III, tav. 18.

13. Statue des Apollo Sauroktonos (der Eidechsentödter); gefunden im Jahre 1777 auf dem Palatin in der ehemaligen Villa Spada, in den Ruinen der angeblichen Wohnung des August. In den Wiederholungen dieser Figur, die sowohl Gemmen als Statuen des Alterthums zeigen, erkannte bereits Winckelmann Nachahmungen einer von Martial und Plinius erwähnten Bildsäule des Praxiteles von Bronze. *) Neu sind die Beine, der rechte Arm, die linke Hand, und der obere Theil des Stammes mit der Eidechse, den Schwanz derselben ausgenommen. L. L. Tom. I, tav. 13.

---

*) Martial XIV, 172:
Ad te reptanti, puer insidiose, lacertae
Parce; cupit digitis illa perire tuis.
Plinius Lib. XXXIV, 19, 10: et puberem Apollinem subrepenti lacertae cominus sagitta insidiantem, quem Sauroctonon vocant.
Diese Beweisstelle würde für die Anerkennung des Apollo in der Darstellung des Sauroktonos entkräftet werden, wäre Zoëga's Vermuthung wahrscheinlich, daſs Apollinem eine Glosse sei; denn auch Visconti's Beweis, der durchaus göttliche Jüngling müsse ein Apollo sein, weil zu einem Amor ihm die Flügel fehlen, ist nicht hinlänglich. Indeſs hat schon der Herausgeber von Zoëga's Bemerkungen die Bedenklichkeiten desselben im Allgemeinen gemiſsbilligt, und auch wir können nicht viel darauf geben. Der Text des Plinius ist keinesweges so verrufen in Beziehung auf Glosseme, um ohne die wichtigsten Gründe an der beigebrachten Stelle ein solches anzunehmen. Daſs uns von Praxiteles eine Reihe Statuen genannt werden, deren Namen uns des Künstlers Vorliebe für anmuthige Bewegungen des gemeinen Lebens andeuten, ist nicht entscheidend genug, um einer Reihe derselben, ganz gegen den Sinn der Alten, ihre mythische Bedeutung abzusprechen; jener Alten, deren Religionsmythen vielmehr die Gegenstände der bildenden Kunst in solcher Allgemeinheit abgeben, daſs die zurücktretende religiöse Richtung nur dem fröhlicheren Spiel des Künstlers einen weiteren Raum gönnte, ohne daſs diesem die Freiheit vergünstigt worden, groſse Kunstwerke ohne alle Beziehung auf Götter oder gefeierte Menschen hervorzubringen. Dabei kann jedoch die über Praxiteles Vorliebe gemachte Bemerkung es glaublicher machen, daſs der halbkindische Jüngling, der nach der Eidechse hascht, und zwar, was in der Stelle des Plinius nicht zu übersehen ist, mit einem Pfeile ihr nachstellt, in dem fröhlichen Spiel eine verborgene symbolische Beziehung auf das weissagende Thier enthalten.

Unter den vier Nischen dieses Saales stehen eben so viele Sarkophage. Der eine, 14, *links vom Eingange*, ehemals mit einem Deckel, ward im Gottesacker der H. Cyriaca an der Via Salaria gefunden. Das Bassorilievo, welches den Verfall der Kunst zeigt, stellt den Verstorbenen, einen Jüngling, sitzend in der Mitte der Genien der neun Musen vor. Diese Genien sind ungeflügelt und, mit Ausnahme des ersten und sechsten, nur halb in den Mantel gehüllt. Die Sitte, Knabenfiguren in diesen und anderen Beschäftigungen darzustellen, mochte nach Visconti's Bemerkung nicht vor Pausias angewandt sein. Die Ordnung der angedeuteten Musen ist folgende: Clio, Urania, Erato, Melpomene, Kalliope, Polymnia, Thalia, Euterpe und Terpsichore. Zwischen der fünften und sechsten Figur sitzt der Jüngling, welcher den Apoll vorstellen mag, in der Linken eine Rolle haltend. Die ausgestreckte Rechte ist neu. Polymnia und Clio haben Bündel von Schriften zu ihren Füſsen, und beide sind völlig bekleidet. Doch scheint die Rolle, welche die erste Figur in ihrer Linken hält, für die Benennung Clio zu entscheiden; die Bewegung des Fingers nach dem Ohre bezieht Visconti auf das Gedächtniſs. Zwischen ihr und der folgenden Urania steht eine Sonnenuhr. Terpsichore hat zwei junge Lorbeerbäume und, auf einem Cippus, ein Gefäſs neben sich, welches als Preis choragischer Spiele erklärt wird. Doch darf es nicht unbemerkt bleiben, daſs die angebliche Erato die im herculanischen Gemälde der Terpsichore gegebene Lyra mit krummen Hörnern hält; dagegen wir in den Händen der sogenannten Terpsichore die ebendaselbst der Erato ausdrücklich zugesprochene Psaltria, ein gröſseres Saiteninstrument mit geradlinigen Enden, erblicken, welches im Kupferstich undeutlich ist, *) wonach es denn richtiger sein dürfte, die erste der beiden Figuren Terpsichore, die letzte Erato zu nennen, und das Preisgefäſs zwischen der letzteren und der vorhergehenden Euterpe auf diese zu beziehen. L. L. Tom. IV, tav. 15. Auf den drei übrigen Sarkophagen sind Circusspiele gebildet, in denen die Wagenlenker und Beireiter (Desultores) als Amoren erscheinen. Der erste, *vom Eingange rechts*, 15, verdient wegen der guten Sculptur die meiste Aufmerksamkeit. Auſser dem auf dem Kasten dieses Sarkophages vorgestellten Wagenren-

---

*) Der Deckel, der im Stich ebenfalls gegeben ist und sich gegenwärtig im Hofe neben dem Saal der Thiere befindet, zeigt den Verstorbenen im Gastmahlskleide, der umgegürteten Tunica und dem übergeworfenen Mantel, als wäre er zum Leichenmahl erschienen. Ein Hund liegt zu seinen Füſsen. Die Rolle in der Rechten des Jünglings könnte nach Visconti auch ein Leckerbissen sein, den er dem treuen Thiere weiht. Wahrscheinlicher wird man an der gewöhnlichen Schriftrolle nicht zweifeln, obwohl es befremdet, auch von der linken Hand der Figur eine Rolle gehalten zu sehen. Der aufschauende Hund ist ein öfters angewandtes Bild der Unsterblichkeit, wie dieses auſser der persischen Sitte Petronius nachweist. Zu Füſsen der Figur liegt ein Amor, etwa der Genius des Verstorbenen. Die Ausführung der Köpfe der Jünglingsfiguren auf dem Deckel, so wie auf dem Kasten des Sarkophages, ist aus späterer Zeit, als die Verfertigung des schon an und für sich späten Monuments.

nen sieht man auf dem Deckel fünf Desultoren, jeden mit zwei Pferden, und einen Genius, der bei der Meta ihnen mit einem geflochtenen Gefäfse entgegenkommt. L. L. Tom. V, tav. 39. — Der zweite, 16, von mittelmäfsiger Arbeit, wurde in den Katakomben bei St. Sebastiano gefunden. L. L. Tom. V, tav. 38. — Der dritte, 17, ausgegraben 1785 in der Vigna Moroni an der Via Appia, ist von ovaler Form, und ringsum mit ebenfalls mittelmäfsigen Sculpturen verziert. Unter den Gebäuden der Spina sind aufser dem Obelisk, den gewöhnlichen Unterbauen der Eier und Delphine, und einer Victoria auf einer korinthischen Säule, noch drei andere Gebäude bemerklich, von denen das äufserste zur Rechten mit einem im Stich ausgelassenen Vogel auf dem Giebel von Visconti für den Tempel des Apollo mit einem Raben gehalten wird; das andere hat einen undeutlichen Aufsatz, obwohl keinen Giebel, der es ebenfalls als einen Tempel bezeichnen würde; das dritte endlich trägt eine Windung, die an jeder Seite in einen Gänsekopf ausläuft. Derselbe Kopf findet sich auf den Jochen der Pferde hier und anderwärts, und ist daher auch auf dem gegenwärtigen Säulenuntersatz für dasselbe Joch zu halten, wefshalb Visconti eine Andeutung des Neptunus Equestris in jenem Gebäude fand. Die Gegenstände an der Hinterseite können, weil das Monument an der Wand steht, nicht gesehen werden, und sind auch nicht in Kupfer gestochen. Visconti bemerkt darunter einen Genius, der mit einem ähnlichen Instrumente gräbt, wie auf dem zweiten dieser Sarkophage unter den Pferden erscheint. Es diente seiner Meinung nach zum Aufgraben und Zuschütten der Furche, die um den Platz der vor dem Wagenrennen gefeierten gymnastischen Spiele gezogen wurde. L. L. Tom. V, tav. 40.

Man sieht hier aufserdem noch zwei reich geschmückte viereckige Aren, und drei Cippen mit Inschriften.

12. *Galleria de' Candelabri.*

Diese lange Gallerie war ehemals ein auf beiden Seiten offener Gang. Dieser wurde unter Pius VI, nach des Simonetti Angabe, geschlossen, mit Fenstern versehen und in sechs Abtheilungen geschieden. Die Bogen der ersten tragen vier aus buntem Alabaster von Civita vecchia verfertigte Säulen, und die Bogen der übrigen, Säulen von Marmo bigio. Zwischen diesen Abtheilungen stehen je zwei grofse Marmor-Candelaber, von denen diese Gallerie ihren Namen hat. Früher waren sie in den folgenden, später zur Aufnahme der Gemälde bestimmten Sälen, mit anderen Bildwerken, vorzüglich Marmorvasen, aufgestellt. Damals hiefs diese Gallerie Galleria

delle Miscellanee, welcher Name nach der Translocation der Candelaber in den gegenwärtigen verändert wurde. Die aufgestellten Bildwerke bestehen gröfstentheils aus kleinen Statuen, von denen die meisten stark ergänzt und von keiner besondern Bedeutung sind. In der ersten Abtheilung, welche wohl noch Stanze delle Miscellanee genannt wird, sieht man meistens ägyptische Denkmäler, mehrentheils Nachahmungen des ägyptischen Styls aus den Zeiten der römischen Kaiser. Von den Statuen unter denselben haben die gröfsten ungefähr halbe Lebensgröfse.

Erste Abtheilung.

In der Folge, *vom Eingange rechts:* 1. Knieender Thalamephorus, oder ägyptischer Priester, von schwarzem Basalt. Er hat eine Aedicula mit einem Götterbilde, vermuthlich Osiris, zwischen den Beinen. Das Piedestal ist mit Hieroglyphen bezeichnet, unter denen ein Königsring mit dem Vornamen Psammetichs I. — 2. Zwei Vogelnester, jedes mit fünf Kindern angefüllt, auf einem Baumstamme, der sich in zwei Aeste verzweigt; ein anmuthiges Werk von weifsem Marmor, ehemals im Besitz des Cardinals Albani. Es ward, nach des Abate Raffei Vermuthung, der auch Visconti beitrat, zum Andenken einer von Plinius erwähnten peloponnesischen Frau verfertigt, die in vier Geburten 20 Kinder zur Welt gebracht haben soll. Ob ein solches Chronikenfactum im Gebiete der alten Kunst seine Darsteller gefunden habe, müssen wir dahingestellt sein lassen; jedenfalls ist wohl ein späterer Anlafs anzunehmen, nach welchem dieses Werk als Votivbild ausgeführt sein kann. Ein grofser Theil desselben ist von der Hand des Cavaceppi. L. L. Tom. VII, tav. 9. — 3. Kleine Säule von giallo antico. — 4. Kleine bärtige Herme mit spitzen Ohren in einem ziegenhärnen Kleide bis auf die Füfse, und einem kurzen darüber geworfenen Mantel. Der Kopf ist neu. — 5. Männliche ägyptische Figur von schwarzem Granit, ungefähr halbe Lebensgröfse, gefunden im Gebiet von Tivoli. — 6. Canopus; antik ist nur der Kopf von weifsem ägyptischem Alabaster. Das Uebrige der Figur ist von einem ähnlichen Steine, nämlich Alabastro di Monte Circeo, verfertigt. Die mit Widderköpfen und Laubwerk geschmückte Ara, 7, die ihr zum Postamente dient, wurde in den Ruinen von Otricolum gefunden. — 8. Stehende Thalamephore von grünem Basalt. Das ganze Kleid derselben, und die von ihr getragene Aedicula sind mit Hieroglyphen bezeichnet. Der undeutlich ausgedrückte Geschlechts-Charakter veranlafste, dafs Zoëga in dieser Figur einen Thalamephorus zu erkennen glaubte, und daher den ihr aufgesetzten modernen Weiberkopf nicht angemessen fand. Wir halten sie jedoch der Bekleidung, besonders der

langen Aermel wegen, mit Visconti für weiblich, ungeachtet die Schultern für eine Frau sehr breit erscheinen. Sie hat Armbänder mit Löwenköpfen. L. L. Tom. VII, tav. 6. — 9. Knieender Thalamephorus von grünem Basalt, mit Hieroglyphen auf der Aedicula. — 10. Männliche ägyptische Figur von schwarzem Granit, nach Visconti ein Priester, sitzend, beide Hände, von denen die rechte den Nilschlüssel hält, auf die Schenkel gelegt; ehemals im Museo Rolandi. L. L. Tom. II, tav. 16. Auf dem Sockel steht eine kurze Inschrift in schlechten Hieroglyphen, in denen die Königsringe (Vor- und Zunamen) eines Königs, der, nach den Bestimmungen des Major Felix, Osirce I, Sohn Ramses I, und Vater des grofsen Sesostris (Ramses II) ist. Derselbe Ring bezeichnet eines der Gräber zu Biban el Moluk, und findet sich auch auf dem Obelisk der Porta del Popolo. *) — 11. Stehende Thalamephore von schwarzem Granit, mit einem Cercopithecus auf der Aedicula. — 12. Knieender Thalamephorus von schwarzem Granit. (Beide zuletzt erwähnte Statuen scheinen älter als Hadrian, und sind vielleicht aus den Zeiten der Ptolemäer.) — 13. Kopf mit dem Obertheil des Körpers von schwarzem Granit; Fragment einer ägyptischen Statue von fast Lebensgröfse, die für den Osiris gehalten wird. Das Haupt bedeckt eine mit Federn geschmückte Haube. — 14. Ein grofser Sperber von schwarzem Basalt, dessen Augen von gelblichem Alabaster eingesetzt sind; altägyptisches Werk aus dem Museo Rolandi. — 15. Niederkauernde Thalamephore von schwarzem Marmor, die eine Aedicula mit Hieroglyphen zwischen den Beinen hält. — 16. Stehender Cercopithecus von einer seltenen Art hellgrünen Granits. Er scheint aus den Zeiten der Ptolemäer. Die Beine sind neu. — 17. 18. Gefäfse, das eine von Granit, das andere von Serpentin. — 19. Ein Sperber in ägyptischem Styl von schwarzem Basalt. — 20. Aegyptische weibliche Figur von schwarzem Basalt, als eine Priesterin, welche die Mensa sacra trägt, ergänzt. — 21. Stehendes ägyptisches Götterbild von grauem Granit. — 22. Apis mit menschlichem Körper, von schwarzem Granit mit rothen Adern; Fragment einer Statue von fast Lebensgröfse; ehemals im Besitz des bekannten Piranesi. Scheint älter als Hadrians Zeit. — 23. Kleine Figur des Harpokrates in ägyptischem Styl von schwarzem Basalt. — 24. Stehendes ägyptisches Götterbild von schwarzem Basalt. — Isis mit dem Horus von schwarzem Granit. — 25. Stehende weibliche Figur in ägyptischem Style mit einem Stabe in der Hand, von schwarzem Basalt. — 26. Männliche ägyptische Figur von grünem Basalt. Sie trägt ein Täfelchen mit Hieroglyphen um den Hals gehängt. An der Säule, an welcher die

*) Champollion bezeichnet mit demselben Vornamen zwei Könige, Mandurci und Osirei (Lettre I, au Duc de Blacas). Auch hier scheint die Figur des Gottes im Namen absichtlich zerstört, wie auf dem Obelisk und überall, wo dieser Ring vorkommt (Champ. lettre II, au Duc de Blacas p. 25).

Statue lehnt, sieht man eine menschliche Figur mit dem Nilschlüssel, und eine Hieroglyphentafel. — 27. Eine angebliche Isis, stehend gebildet, aus einem gelblichen Steine verfertigt; ehemals in der Sammlung Borioni. — 28. Stehende ägyptische Statue von Breccia paonazza, gefunden am Lago di Torre di Paula, in der Gegend von Tivoli. Visconti erklärte sie für einen Agathodämon, oder guten Genius. L. L. Tom. II, tav. 17. — 29. Eine Aedicula von schwarzem Basalt, in welcher ehemals eine kleine bärtige Figur von Rosso antico stand, die von einigen ägyptischer Bacchus genannt ward. Sie ist vermuthlich in Paris geblieben. — 30. Eine bärtige Herme mit spitzen Ohren, wie die oben erwähnte. Der Kopf ist aufgesetzt, scheint ihr aber doch anzugehören. — 31. Ein Nest mit Kindern auf einem Baumstamme, wie die zwei oben angeführten. — *Darunter:* 32. Ein Sperber in Bassorilievo. — 33. Knieender Thalamephorus von grünem Basalt; am Sockel Hieroglyphen, worunter der Namensring eines Psammetich — ob des I oder II, läfst sich nicht bestimmen, da der Vorname fehlt. Er steht auf einer dem Sonnengotte geweihten Ara, 34, mit dem Brustbilde desselben; in Ostia gefunden. Das Gesicht des erwähnten Gottes ist ergänzt; unter der Brust ist ein Adler zu bemerken.

Aufserdem befinden sich hier noch zwei Cippen; ein viereckiges Aschengefäfs mit Widderköpfen und andern Zierrathen; zehn Füfse, und darunter zwei mit einer Bekleidung von Alabastro fiorito; ein Zehen, dessen Breite ungefähr eine Spanne beträgt, Rest einer Bildsäule von ungeheurer Gröfse, und ein Löwenkopf von Alabastro fiorito.

Zwischen der ersten und zweiten Abtheilung stehen folgende zwei Candelaber: 1. Candelaber, gefunden bei den otriculanischen Ausgrabungen unter Pius VI. Der Schaft zeigt die Form eines Balaustiums. Die Bassirilievi auf der dreieckigen Basis, welche sehr verwittert sind, stellen den Mythus des Marsyas vor. Auf der einen Seite Apollo sitzend, nach erhaltenem Siege, einen Arm auf das Haupt gelegt, und mit dem andern auf der Leyer ruhend. Auf der andern Marsyas an den Baum gebunden, an dem die Flöten hängen, und vor ihm sein Schüler Olympus, in Trauer über sein Schicksal versunken. Er ist mit einer phrygischen Mütze und mit Jagdstiefeln (Endromides) bekleidet, und verhüllt sein Gesicht mit der Chlamys. Auf der dritten Seite, der Scythe, der das Urtheil an ihm vollziehen sollte, und im Begriff scheint das Messer an einem Felsen zu schleifen. M. P. Clem. Tom. V, tav. 3 u. 4. — 2. Candelaber in gleicher Form und Gröfse mit Nr. 1. Auf der Basis ein Satyr, eine Bacchantin und ein bärtiger kurzbekleideter Opferer, eine Schüssel mit Früchten in der einen, und einen Opferkrug in der andern Hand haltend, nach Visconti ein Silen, wahrschein-

licher ein Landmann. Der Satyr ist vom Nabel an aufwärts neu. L. L. Tom. V, tav. agg. A. II, Nr. 2.

Diese Candelaber stehen auf zwei runden Aren von gleicher Gröfse, mit Gegenständen des ägyptischen Gottesdienstes, die eine nach Zoëga etwa der Isis und dem Osiris, die andere dem Genius Aegyptens und des Nils geweiht; doch erscheint Isis thronend in beiden. Sie waren ehemals in der Villa Mattei. Beider Sculpturen scheinen von derselben Hand, vermuthlich aus dem dritten Jahrhundert, und sind zum Theil verstümmelt.

Auf der einen (bezeichnet mit Nr. XXIII) Isis sitzend mit Hörnern auf dem Haupte, zwischen welchen Zoëga die sonst häufige Mondscheibe bemerkte. Sie hält Aehren in der einen Hand, und in der andern ein Füllhorn, Attribut der neuen Isis von Arsinoë, der es Ptolemäus weihte. Diese ungewöhnlichere Isis erklärt auch die seltnere Bekleidung einer langen ungegürteten Tunica mit entblöfster rechter Brust, über die, von der Schulter abwärts, eine gewundene Binde oder ein Kranz geworfen ist. Neben der Göttin, rechts, der Flufsgott Nil, durch das Crocodil bezeichnet, und links der Stier Apis, ebenfalls mit der Scheibe zwischen den Hörnern. Dabei einige Figuren, worunter zwei Männer mit brennenden Leuchtern, und ein dritter hinter ihnen, der etwa eine Palme trägt; vielleicht zu einer Procession in den Tempel, der im Hintergrunde erscheint. Vor diesem Gebäude eine männliche Statue, bekleidet bis über den halben Unterleib, vielleicht einem Priester zu Ehren errichtet; und, zu beiden Seiten, zwei Männer auf dem Haupte Körbe mit Früchten tragend, vermuthlich zu einer Oblation. Vor dem Tempel eine ungeflügelte Sphinx, an welcher die Calantica und viele Brüste sichtbar sind. Ein Priester, der zwei Crocodile füttert, bezeichnet, nach Visconti's Bemerkung, Arsinoë, als den Ort der vorgestellten Gegenstände, in früheren Zeiten die Stadt der Crocodile genannt, wo, wie Strabo als Augenzeuge versichert, eines dieser Thiere unterhalten ward, so zahm, dafs ihm die Priester mit der Hand Speise in den Rachen steckten. M. P. Clem. Tom. VII, tav. 14.

Auf der anderen Ara (bezeichnet mit Nr. 1412) Vulcan, nach Cicero der Schutzgott Aegyptens, durch die Fackel und den Hammer bezeichnet. *) Ihm zu beiden Seiten zwei Flötenspieler. Auf dem Boden ein schmaler hoher Korb, vielleicht die Cista mystica, und, nach Visconti's Meinung, zwei halbe Eierschalen, deren netzförmige Oberfläche aber vielmehr Pinienäpfel verräth, zur Andeutung des mystischen Eies des Kneph, welches den Phtha, den Vulcan der Aegypter, erzeugte. Von diesem Gotte links eine geflü-

*) Zoëga hielt diese Figur für den Hercules, die Fackel in seiner Hand für eine Keule, und den Hammer für einen Spaten, der auf einem Erdhaufen ruhe. Das Letzte ist gewifs unrichtig.

gelte vielbrüstige Sphinx mit freiem Haarputze und Binde, und einem Rade in den Klauen, wobei man leicht an Nemesis denkt, und Visconti an die Uebertragung dieser Göttin auf die Isis erinnert. Darunter ein liegender Stier, der nach der Sphinx aufschaut, vermuthlich Menevis, der Stier von Heliopolis. Isis erscheint ohne Zweifel in der sitzenden, langbekleideten und gegürteten weiblichen Figur, deren Haupt ein Schleier kreisförmig umgiebt. Die Kräuter in ihrer Hand sind nach allem Anschein Kornähren; Visconti aber hielt sie für die sogenannte Herba medica, Speise des vor der Göttin stehenden Onuphis, des andern der drei bei den Aegyptern geheiligten Stiere, auf dessen Kopfe über der Scheibe ein Vogel, vermuthlich ein Wiedehopf, erscheint. Noch bemerkt man zwischen den beiden Gottheiten jederseits ein Paar bekleidete Jünglinge, die Visconti für Agathodämonen erklärte. Wirklich sieht man zwischen dem einen Paar eine unverkennbare Schlange aufschauen; zwischen dem andern ist, auf einem kleinen Altare, ein Kranz in der gewöhnlichen Form der Todtenkränze zu bemerken. *) Jeder der drei Jünglinge hat eine Kopfbekleidung wie von stehenden Palmenblättern, und hält eine Wasserpflanze, etwa einen Lotusstengel, in seinen Händen. An den meisten derselben sind Arm- und Fufs-Ringe bemerklich; an der äufsersten Figur sogar drei Armringe, zwei auf dem Oberarm und eine über dem Puls. L. L. Tom. VII, tav. 15

Zweite Abtheilung.

Vom Eingange rechts: 1. Stehender Knabe in ein Gewand gehüllt. Der Kopf ist aufgesetzt; neu das Meiste von den Füfsen. — 2. Knabe auf einem Felsen sitzend. Neu Kopf und Arme mit der Schlange in der Rechten; auch das rechte Bein, den Fufs ausgenommen. — 3. Ein Satyr, dem ein Pan einen Dorn aus dem Fufse zieht; eine kleine Gruppe von einer Brunnenmündung, ehemals in der Villa Mattei mittelmäfsig ausgeführt, aber gut gedacht, und von sehr wahrem, natürlichem Ausdruck. Neu sind die Vorderarme des Pan. L. L. Tom. I, tav. 49. — *Darunter:* 4. Ein Relief mit Opfergeräth. — 5. Liegender Satyr von grünem Basalt. — 6. Sitzender Pan. Die Arme neu, der Kopf aufgesetzt; daneben der Rest eines Fufses von einer andern Figur. — 7. Stehender Knabe mit einem über die Schulter geschlagenen Gewande. Um seinen Leib hängt ein Blumen- und Frucht-Gewinde. Neu der rechte Arm, die linke Hand, das rechte Bein bis an das Knie, und das linke mit dem gröfsten Theile des Schenkels. — 8. Stehender Amor. Er ist ungeflügelt, mit dem linken Arme auf einen Stamm gestützt, an welchem man einen Köcher bemerkt. Neu

*) Visconti hielt diesen Kranz irriger Weise für eine Schlange. Zoëga nennt ihn einen Kranz mit heiligen Binden.

der ganze rechte Arm, und der linke Vorderarm mit dem obern Theile des Stammes. — 9. Ephesische Diana, Bildsäule in Lebensgröfse; gefunden bei Tivoli in der Villa Hadrians. Unter den häufigen Bildern der ephesischen Göttin zeichnet sich diese Statue durch Gröfse aus. Die auf ihren Körper gebildeten Gegenstände enthalten wenig, was von der Masse ähnlicher Bilder abwiche. In den Abtheilungen des Leibes bemerkt man die bekannten Thiere der nährenden Erdgöttin: Stiere, Böcke, Löwen, Greife; mehr seitwärts Bienen, Blumen, und jene seltsamen geflügelten Halbfiguren, die man sonst für Sphinxe erklärte, und Visconti für Sirenen hielt. An den Armen klimmen Löwen hinauf; die gewöhnliche Scheibe, welche zur Andeutung des Himmelsgewölbes dient, ist mit anderen minder kenntlichen Thieren, etwa mit Chimären, gefüllt. Ueber den 16 Brüsten ist ein dünner Eichelkranz und der gewöhnliche starke Blumenkranz zu bemerken. Vier Zeichen des Thierkreises: Stier, Zwillinge, Krebs und Löwe, sind auf dem sichtbaren Theile des Halses zu sehen; auf ihnen vier tanzende geflügelte Frauen mit Kränzen und Bogen, etwa, wenn die Beflügelung nicht hindert, die Horen im Sinne der vier Jahreszeiten. Thurmkrone und Füfse sind neu. L. L. Tom. I, tav. 31. — 10. Statue des Bacchus, stehend gebildet; sehr geflickt. Neben ihm ein Panther. — 11. Runde Ara, worauf eine Panin, welche die linke Hand an die Brust drückt, eine Bacchantin mit einer Schlange in der Hand, ein tanzender Satyr und die Reste von zwei Bacchantinnen, von deren einer noch eine Hand mit einem zerstückten Thiere übrig ist. — 12. Kleine Statue der Roma im Amazonen-Costume, auf dem Harnisch sitzend, wie wir sie auf Neronischen Bronzemünzen sehen; wie auf jenen mochte der neue linke Arm statt des Stabes eine Victoria halten. Auf dem Helm sind Wölfinnen angebracht. Neu sind auch die Beine und der rechte Vorderarm mit dem vorderen Theile des Schwertes in der Hand. L. L. Tom. II, tav. 15. — 13. Knieende Figur eines Barbaren mit einem Gefäfse auf dem Rücken, zwei bekannten Farnesischen Statuen von phrygischem Marmor ähnlich, auf die Visconti den von Barbaren gestützten Dreifufs im Tempel des olympischen Jupiters zu Athen anwandte. Das Gefäfs ist fremd, und die Arme, mit Ausnahme der rechten Hand, sind neu. L. L. Tom. VII, tav. 8. — Sitzender Mercur; bei ihm ein Hahn und ein Widder. — 14. Weibliche Figur von gleicher Stellung mit der angeblichen Danaide in der Gallerie der Statuen, jedoch durchaus bekleidet und mit bedecktem Haupte; Arme und Gefäfs sind neu, nebst der rechten Brust und dem Nacken. — 15. Sitzende männliche Figur mit einem Philosophenmantel. Neu der linke Vorderarm und die rechte Hand, sammt der Rolle. — 16. 17. Zwei Gefäfse von Alabaster. — 18. Votivknabe, über der Schulter ein Halsband von Amuletten (Crepundia) tragend, des-

sen Figuren mit der Beschreibung eines ähnlichen Halsbandes bei Plautus übereinstimmen.*) Neu die Arme und die Fackeln in beiden Händen, sammt den Beinen. L. L. Tom. III, tav. 22. — 19. Knabe auf dem Boden sitzend, mit einer Ente. — 20. Sitzender Satyr mit Pinienlaub bekränzt. Neu rechter Arm und linker Fufs. — 21. Ganymed, den der Adler raubt. Der Kopf ist ohne Mütze; ein Schulterband hält den hinten geknüpften Mantel. — 22. Stehender Amor, geflügelt, den Köcher auf dem Rücken. Er stützt die Rechte auf einen Stamm, über den eine Löwenhaut geworfen ist. Neu der linke Vorderarm. — 23. Candelaber-Fragment; gefunden in der Villa Hadrians. Man sieht darauf die Dioscuren, deren Haupt der Pileus bedeckt, mit ihren Rossen; zwischen ihnen der Schwan, in dessen Gestalt Jupiter die Heroen mit der Leda erzeugte. M. Chiar. tav. 9. — 24. Mercur als Knabe, ein Schaf, dessen Kopf neu ist, mit der rechten Hand an die Brust drückend. Neu die linke Hand, welche das Gewand emporzieht, das seinen Körper bekleidet. — 25. Statue der Venus Anadyomene in Lebensgröfse, das Gewand unter der Scham zusammengebunden. Wiederholung der weit schönern im Braccio nuovo. Diese hier ist sehr geflickt; die Arme sind neu. — 26. Bacchischer Genius; über der linken Schulter hängt ein Pantherfell, an welchem eine Traube zu bemerken ist. Die Arme fehlen. — 27. Stehender Satyr im Kindesalter, das Pantherfell um den linken Oberarm geschlagen. Neu der rechte Arm mit dem Pedum, der linke Vorderarm mit der Traube in der Hand und die Beine bis auf die Füfse. — 28. Knabe, der eine Weintraube ifst, auf einer Gans sitzend. Mon. Matth. Tom. III, tav. 60. — 29. Viereckiges Aschengefäfs mit der Inschrifttafel eines Publilius Severianus; ehemals in der Villa Mattei. Die Vorderseite dieses merkwürdigen Werkes zeigt drei Knaben, von denen nur der mittelste beflügelt ist; seine Rechte erhebt einen grofsen Schmetterling, während seine Linke einen Opferkrug oder Cantharus quer wie zum Ausgiefsen hält. Weiter rechts vom Beschauer steht ein ähnlicher, jedoch flügelloser Knabe, dessen Rechte einen schwebenden Vogel, und dessen gesenkte Linke eine Traube hält. An der anderen Seite tritt ein dritter Knabe dem Flügelknaben ent-

*) Plaut. Rud. IV, 4. 110: Ensiculus — securiculae ancipes, sicilicula argenteola, duae connexae maniculae etc. Die Gegenstände des Halsbandes bezeichnet Visconti von der rechten Schulter abwärts folgendermafsen: 1) 5. 13. 16 Eine Blume oder ein Stern; jene etwa zu Ehren der Venus eine Lilie, die als Halsband (liliolum περιαυχένιον) angeführt wird; dieser etwa die Sucula (Rud. IV, 4 125), wenn dieselbe ein Zeichen der Hyaden ist. 2) 8. Ein halber Mond (Lunula). 3) 10 15. Nach Visconti eine Axt, die Securiculae ancipes des Plautus; wahrscheinlicher, nebst 15 wie 12, der Hammer der Cabiren. 4) Ein Pinienapfel. 6) Ein kleines Schwert (Ensiculus). 7) Eine Hand, die linke wie es scheint, obwohl für Beschwörung gegen Uebel die rechte minder auffallend wäre 9) Ein Delphin, etwa dem Neptun zu Ehren. 5) Nach Visconti etwa das Messer (Sicilicula) oder ein aufgehängtes Trinkhorn wie Pitt. Erc. III, 58; richtiger vielleicht die unter Nr. 2 gesuchte Axt. 17 hält Visconti für eine Tessera, auf der auch Plautus vers. 121 eine Namensinschrift erwähnt.

gegen. Er ist nach Art der Opferdiener geschürzt und hält ein Schwein; ein umliegendes Tischchen, welches Zoëga darunter sah, könnte den unzweifelhaften Zweck eines Opfers noch deutlicher machen, läfst sich aber höchstens in einer schwachen Erhöhung des Bodens wieder erkennen, die man abzumeifseln vergafs. Die Tracht des letzterwähnten Knaben, und das cerealisch-bacchische Opferthier, welches auch anderwärts Todtenopfern aus Todtenlagern zugeführt erscheint (Maffei Mus. Veron. 241, 11), und welches hier der gedachte Knabe den beiden andern entgegenträgt, die im Schmetterling und Vogel die Symbole der Seele und der Manen halten, begründen die Erklärung, dafs er als ein noch auf Erden wandelnder Sterblicher zwei Todtengenien opfernd nahe. Wir sagen Todtengenien, und denken dabei an die Doppelzahl von Genien eines einzigen Verstorbenen, wie wir sie in zwei Flügelknaben einer Basis des Braccio nuovo (Pio-Clem. IV, 22) fanden, welche die Psyche läutern, und wie wir sie damals mit Erinnerung an den Amor als persönlichen Genius der Todten auf Eros und Anteros bezogen. Die Idee des üderwundenen Anteros mufste, sobald sie auf Genien des Menschen übergetragen ward, auf das schwächere und materiellere Princip im Menschen bezogen werden; Grund genug, um den Mangel der Beflügelung, den wir an dem zweiten unserer Genien bemerken, eher für eine bedeutsame Unterscheidung, als für einen unserer Erklärung widersprechenden Umstand zu nehmen. Dem verklärten Eros gegenüber, ist Anteros dem Prometheischen Gebilde Serys (Zimmer der Büsten II, Nr. 73) vergleichbarer; jenen aber haben wir in dem Flügelknaben vor uns, der die Psyche wiedergefunden hat, und den Sterblichen, die ihm das mystische Opferthier zuführen, den Trank der Versöhnung zu spenden vermag. Dieser Eros, der auch der sterblichen Hülle, die ihm gehörte, anhänglich bleibt (Pio-Clem. VII, 13), tritt mit Recht auch den Anteros nahe; die Symbole, die dieser hält, sind ein Vogel zur Andeutung der versöhnten Manen, und eine Traube als Symbol der bacchischen Vorbereitung, die er im Leben nicht versäumte. Vogel und Traube bemerkt man auch auf einem andern Grabdenkmale (Boissart. VI, 101) in der Hand eines Mädchens, deren Zusammenstellung mit einem Doppelpaar von Flügelknaben sie für Psyche oder für das Bild einer Abgeschiedenen halten läfst; nach ihrer Traube hascht der Hund der Hekate. Gleicherweise stehen zwei Todtengenien auf den Querseiten des Sarkophages im Giardino della pigna einander gegenüber, beide mit umgestürzter Fackel, der eine aber als Sieger neben einer Palme, der andere neben einem vollen Weinstock und vor einer Schlange, als Symbol des Abgeschiedenen.

Die Querseiten unseres Werkes zeigen uns in ähnlichem Gegensatze einen wie schlafend auf seine Fackel gestützten Flügelkna-

ben einem regen und mit der Feuerläuterung der Psyche beschäftigten gegenüber. Die rechte Hand des ersteren ruht über der linken Schulter; Bogen und Köcher sind über dem Schlafenden aufgehängt, und seine Flügelspitzen gebogen, wie die des einen Flügelknaben auf der oben erwähnten Basis (Pio-Clem. IV, 22). Hinter dem andern steht ein umkränzter Altar, ohne Feuer; über dem Knaben hängen Blumengewinde. Seine Rechte erhebt allerdings (Zoëga Abhandl. S. 379) eine brennende Fackel gegen den Schmetterling. Eine schlechte Abbildung dieses Werkes befindet sich in den Mon. Matth. III, 60, 3, deren Erklärer die besprochenen Bildwerke zur Wanderung einer epikurischen Seele in ein Schwein mißsdeutete.

30. Zwei Knaben, als Faustkämpfer gebildet; sehr ergänzt. *) Auf dem Stamme bei dem einen ist eine Metha zu bemerken. — *Darunter:* 31. Bassorilievo mit zwei Ringern, einer Victoria und zwei lorbeerbekränzten Hermen, etwa des Hercules. Ein umgestürztes Staubgefäfs liegt auf dem Boden. Der Kopf des links stehenden Ringers und der Herme zur Linken sind neu. Auch der Kopf der Victoria, die Zoëga für einen Genius des Wettkampfes nahm, möchten wir nicht verbürgen; doch ist ihre Bekleidung weiblich und ihre Brust wenigstens unentschieden. Welcker (ad Phil. p. 561) erkennt in derselben Figur eine Personification der Palästra, was uns wegen der Beflügelung schwierig scheint. M. P. Clem. T. V, tav. 37. — 32. Knabe von schlechter Sculptur, der vor einem neben ihm befindlichen Hunde sich zu fürchten scheint.

Darunter: Cippus einer Vernasia Domitia mit einem Amor, der auf einem Widder reitet, unter der Inschrifttafel, und Lorbeerbäumen und Vögeln an den Seiten. — 33. Figur eines Amors.

34. 35. Sarkophage, ehemals im Palaste Barberini, deren Bassirilievi zwar von sehr mittelmäfsiger Sculptur, aber wegen ihrer Gegenstände bedeutend sind. Auf dem einen derselben, vom *Eingange rechts*, glaubte Winckelmann den Mord des Agamemnon und der Cassandra durch Aegisthus und Clytämnestra zu sehen, wobei er mehreren Figuren eine sehr gezwungene Deutung zu geben genöthigt war. Richtiger erkannten Heeren und Eckhel den Muttermord des Orest. In der Mitte der Composition sieht man links den Aegisth von Pylades getödtet; er stürzt herab vom usurpirten Throne, und eine alte Frau (wahrscheinlicher nach Eckhel die Wärterin der Clytämnestra, als nach Heeren die des Orest) schaudert zurück vor der tragischen Scene. Rechts steht Orest beim Leichnam der ermordeten Mutter; sein Pädagog er-

*) S. Mus. Chiar. XV, Abth. n. 371. Not.

greift den Altar der Hausgötter, *) um ihn rein vom Blute zu bewahren; und hinter einem von einer Herme unterstützten Vorhang (Peripetasma), der das Innere des Hauses bezeichnet, erscheinen die strafenden Erinnyen mit Fackeln und Schlangen. Die Gruppen an beiden Enden der Fronte beziehen sich auf die Flucht des Orest nach Delphi, wo Apollo, der ihn zur unnatürlichen That verleitete, die ihn verfolgenden Furien einschläfert. Rechts ergreift Orest den delphischen Dreifufs; unten erscheint eine der schlafenden Rachegöttinnen, und drei andere am Ende der Fronte links, gehören allem Anscheine nach zu demselben Momente, sind aber hier, wie auf andern Bassirilievi dieser Vorstellung, an beide Enden vertheilt. Das Auffallende dieser Erscheinung veranlafste bei Visconti die Vermuthung, dafs diese Composition von einem runden Altare oder Gefäfse, und vielleicht von einer der mit Begebenheiten des Orest geschmückten silbernen Schale des Zopyrus, von welcher Plinius spricht, auf Sarkophage übertragen ward, wo man, um den Hauptgegenstand in die Mitte zu bringen, Figuren trennte, die im Original verbunden waren. **) Die Furien sind gröfstentheils durch Schlangen bezeichnet, welche um ihren linken Arm gewunden sind. Die Figur am linken Ende hält auch eine Streitaxt. Statt des Wurfspiefses, der in dem ganz ähnlichen Giustinianischen Relief ihrer Nachbarin gegeben ist, sieht man hier eine Schlange. Zwei der Furien halten Fackeln. Schlangenhaare glaubte Zoëga an der Furie mit der Streitaxt zu bemerken; schwerlich mit Recht. An den Querseiten dieses Sarkophages sieht man zwei Sphinxe; die eine, unter deren Vorderklauen ein Widderkopf erscheint, ist mit einer Stirnkrone geschmückt. M. P. Clem. T. V, tav. 22.

Der andere *gegenüber* stehende Sarkophag, 35, ward in einem antiken Grabmale auf der Strafse nach Albano, etwas über zwei Miglien von Rom entdeckt (Bart. Sepolc. L. III, IV, V, VI). Die Gegenstände der ziemlich verstümmelten Bassirilievi erklärte Winckelmann für die Fabel des Protesilaus, mit Beistimmung der folgenden Archäologen; überging jedoch die Vorstellungen an den Seiten des Monumentes, die sich ohne Zweifel auf dieselbe Dichtung beziehen (Winck. Mon. ined. Nr. 123). Die Folge der verschiedenen Momente beginnt mit dem Seitenbassori-

*) Ueber die Figur mit dem Altar hat sich neuerdings Welcker geäufsert (Zeitsch. für alte Kunst S. 436). Er glaubte ein ähnliches Motiv in ihr zu erkennen, wie es im Relief des Palastes Circi alla Pedacchia (M. P Clem. A. 5) die werfende Elektra zeigt, und wie es die Geschichte der Leucippiden erwähnt, nach der Idas in ungezähmter Wuth selbst das Heiligthum der väterlichen Manen als Waffe gegen seinen Feind zu gebrauchen sucht. Indefs scheint die halbknieende Stellung des Jünglings keinesweges die eines Werfenden zu sein.

**) Diese Composition zeigt aufser dem im Mus. Chiar. angezeigten Fragmente ein Bassorilievo im Hofe des Palastes Giustiniani, und ein anderes der ehemaligen borghesischen Sammlung.

lievo, vom Beschauer links, welches den Abschied des Helden von seiner neuvermählten Gemahlin Laodamia vorstellt, als er mit dem Heere der Griechen in den trojanischen Krieg zog. Sie sitzt in bräutlichem Gewande halb verschleiert, Protesilaus hält den Speer, obwohl nicht gerüstet, sondern nur in der einfachen Chlamys. Hinter ihr erscheint der Vorhang des Gemaches, hinter ihm ein gerüsteter Gefährte. Es folgt an der Fronte die Landung der Griechen am asiatischen Ufer mit dem Leichname des getödteten Protesilaus, der in Helm und Chlamys erscheint; darauf nach der gewöhnlichen Erklärung der Schatten desselben, den Mercur empfängt, um ihn in die Unterwelt zu führen, wahrscheinlicher aber, wie bereits Zoëga (Bass. II, p. 21) bemerkte, und wie die wiederkehrende Weiblichkeit dieser Figur es rechtfertigt, eine todverkündende Göttin, etwa Libitina. — Mercur, der ihn von da wieder zu seiner Gattin geleitet, nachdem diese die Götter gebeten, ihr noch eine Unterredung mit ihm zu gewähren. Protesilaus erhebt beide Hände wie in freudiger Bewegung; er ist hier und im folgenden Moment wieder nach Sitte der Sterblichen mit der Chlamys bekleidet. Dieser folgende Moment ist der des Wiedersehens der beiden Ehegatten, welches vor einer Thür, vielleicht vor Protesilaus Wohnung, stattfindet. Doch hat Visconti die Entscheidung hierüber zweifelhaft gelassen, und es konnte dem flüchtigen Beschauer des Sarkophages auch die gewöhnliche Grabesthür angedeutet werden, da sie gerade in die Mitte der Fronte fällt, und die vor ihr stehenden Figuren durch die unausgeführten Köpfe als die Verstorbenen bezeichnet sind. In der folgenden Gruppe sehen wir Laodamia schmerzensvoll auf ihrem Lager ausgestreckt. Zu ihren Füfsen sitzt ein trauernder Alter, in dem Visconti Iphikles, den Vater ihres Gemahls, erkennt. Ihr Haupt ist links abgewandt; ihr rechter Arm wie abwehrend oder klagend gegen eine Figur erhoben, deren Todtenkleid uns an ihrer Identität mit der gleichbekleideten vorerwähnten Figur nicht zweifeln läfst. Nach Visconti ist es Protesilaus, der in derselben Verhüllung wieder abwärts zu gehen hat, in der wir ihn das erstemal von Mercur geführt erblickten. Richtiger, da das weibliche Geschlecht der Figur kaum täuschen kann, und der unzweifelhafte Protesilaus selbst im folgenden Moment kein Todtenkleid hat, beide Male die Unheil verkündende Todesgöttin Libitina. Für die von Visconti geäufserte Annahme eines Traumbildes spricht kein mythologisches Zeugnifs, wohl aber widerspricht ihr die Gegenwart des alten Iphikles, und vorzüglich die erst darauf folgende Abführung des Schattens. Es ist die zweite Trennung der Ehegatten, welche erneute Todtenopfer fordert. Ausschliefslich oder nebenher weisen die nahen bacchischen Attribute auf diese hin. Doch ist der Bacchusdienst im Hause des Protesilaus allerdings urkundlich genug, um auch eine Nebenbeziehung

vor-

vorauszusetzen. Mit bacchischer Bekränzung ging Laodamia dem Tode entgegen (Phil. imag. II, 9), nach Heyne's von Welcker gebilligter Erklärung zur Täuschung ihrer Haugenossen. Uebrigens ist kein hinlänglicher Grund vorhanden, das bacchische Geräth, das wir zu Füfsen des Lagers sehen, nämlich Doppelflöte, Cymbeln und Tympanum, mit Visconti für vergeblich angewandt und nun verächtlich auf den Boden geworfen zu halten. Vielmehr scheint dasselbe der bacchischen Aedicula zugehörig, welche wir unerschüttert über dem Haupte der Laodamia erblicken. Kreuzweis übereinander gelegte Thyrsen erinnern an ihre Bedeutung; dasselbe thut noch mehr die darin aufgestellte Maske. Sie ist bis auf den Hals halb verschleiert, mit einem Stirnbande geschmückt; der Mund ist geschlossen, die Augen hohl. Die letzte Gruppe zeigt uns den von Mercur zurückgeführten Protesilaus vor dem Nachen des Charon. Nach der Richtung der abgebrochenen Unterarme glaubte Zoëga, dafs Protesilaus den Obolus an Charon reiche, und dieser ihn empfange, wofür höchstens die Richtung des rechten Armes des letzteren ein schwaches Anzeichen gäbe. Zuletzt an den Seiten des Monumentes gewähren die vorgestellten Strafen des Sisyphus, Ixion und Tantalus einen Blick in die Unterwelt, zu welcher das Schicksal den Helden in der Blüthe des Lebens hinabführte. M. P. Clem. Tom. V, tav. 18 u. 19.

Noch sieht man hier, 36, ein rundes Aschengefäfs, dessen Inschrifttafel von einem Atlanten gehalten wird; zu den Seiten zwei Todesgenien mit umgestürzten Fackeln. — 37. Defsgleichen, ebenfalls rund, mit kämpfenden Hähnen und zwei bacchischen Masken, mit sehr langem und ausgebreitetem Bart. — 38. Viereckiges Cinerarium einer TICL AGATHE, an dessen Vorderseite unter der Inschrifttafel zwei Amoren, die eine Muschel halten, und an den Ecken zwei Dreifüfse, über deren Pilastern Masken zu bemerken sind. Auf dem Deckel ein Widderkopf von einer Sphinx gefafst. — Acht andere Aschengefäfse mit Inschriften. — Eine mit Laubwerk verzierte Vase. — Die Gypsabgüsse von zwei runden Aren mit bacchischen Figuren, von guter Sculptur. Die Originale sind aus diesem Museum nach Paris gekommen.

Zwischen dieser und der folgenden Abtheilung stehen zwei Candelaber, welche Clemens XIV aus der Kirche S. Costanza in dieses Museum bringen liefs. Sie sind ebenfalls beide von gleicher Form. Das Balaustium, eine wegen ihrer Beziehung auf den Sonnengott für Candelaber schickliche Granatblüthe, bildet hier, wie öfter, die Form des Schaftes, den Gewinde und Laubwerk verzieren. Die dreieckigen Basen sind mit Kindern verziert, welche Früchte, Fruchtkörbe und eine Stirnbinde tragen, und sich in Arabesken endigen. L. L. Tom. VII, tav. 39.

Dritte Abtheilung.

Vom Eingange rechts; 1. Doppelherme von Bacchus und Libera.

2. Weibliche Portraitstatue mit dem Kopfputz des dritten Jahrhunderts, in der Linken ein Weihrauchkästchen; der rechte Unterarm und das Knie ergänzt.

3. Büstenkopf einer weinbekränzten Ariadne.

4. Zierliche kleine Statue einer unterwärts bekleideten Nymphe, deren linker Fufs auf ein liegendes Gefäfs gestützt ist; in der Linken hält sie einen Blumenkranz.

5. Fragment einer bekleideten Alten, mit Halsband und hängenden Brüsten, an ihre linke Seite einen Knaben andrückend, dessen rechte auf den Mund gelegte Hand eine Andeutung für Isis und Harpokrates zu geben scheint. Die unverhältnifsmäfsige Kleinheit des Kindes bezeichnet vielleicht ein Idol.

6. Mosaikfufsboden, allerlei Küchenvorrath, als geschlachtete Hühner, Fische, Artischocken und Spargel, vorstellend.

7. Gruppe eines auf einem Bocke reitenden und das eine Horn des Thiers mit der Rechten fassenden Silens; mit der linken, ergänzten, Faust hielt er ein Geräth, um das Thier anzutreiben.

8. Sturz einer Venus Anadyomene.

9. Merkwürdige dreifache Herme, oberwärts die Köpfe des bärtigen Bacchus und eines jugendlichen Gottes, vermuthlich Mercur, nebst der langbekleideten Figur der Libera, vorstellend; unterwärts am Schafte die Reliefﬁguren: unter der ithyphallischen Andeutung des Bacchus die eines Apollo Citharödus, unter dem schwachen Geschlechtszeichen des Mercur die eines fackeltragenden Eros, endlich auf dem Gewandstücke der Libera die Reliefﬁgur einer Venus Anadyomene. — Diese beiden dreifachen Zusammenstellungen, zumal nach Andeutung der diesem Monument ausschliefslichen dreifachen Hermenform, scheinen uns die Vorstellung der Gottheiten von Samothrake in den beiden verschiedenen Auslegungen erhalten zu haben, welche wir in alten Schriftstellern späterer Zeit vorfinden. Die Hauptfiguren unserer Herme entsprechen nämlich der von Mnaseas für Axiokersos, Axiokersa und Kadmilos gegebenen Auslegung durch die vulgären Götternamen Hades, Persephone und Hermes; dagegen die in der unteren Reihe vorgestellten Gottheiten der Auslegung des Plinius entsprechen, nach welchem Venus, Phaëthon und Pothos ausgezeichneter Verehrung zu Samothrake genossen. Die Uebereinstimmung dieser beiden letzten Gottheiten mit einem dem Helios oft identificirten Apollo und einem dem Pothos und Himeros ebenfalls oft identificirten Eros ist in die Augen fallend. Gerhard antike Bildwerke 41.

10. Runder Grabstein mit Amoren, die Fruchtgewinde halten, und der Inschrifttafel eines T. Claudius Entellus.

11. Sitzende Statue des Sophokles.

12. Sturz einer Bacchantin oder Dea Libera, kenntlich durch das über das Gewand geknüpfte Thierfell. Der fehlende Kopf war eingesetzt.

13. Kopf eines Satyrs.

14. Kolossale weibliche Statue im langen Chiton mit übergeknüpfter Nebris; das Haupt bacchisch bekränzt; nach dieser schweren Bekränzung und dem Ernst des Ausdrucks einer Melpomene ähnlich, jedoch nach dem Mangel tragischer Attribute, nach ihrer niedrigen Beschuhung und der Zusammenstellung mit der Bacchusstatue, mit der sie zusammengefunden wurde, richtiger für eine Göttin Libera zu halten; der gesenkte rechte Arm ist wohl erhalten; ob sie in der gekrümmten Hand ein Attribut gehalten, ist nicht deutlich. Die linke Hand sammt einem Theil ihres Unterarms fehlt.

15. Relieffragment, einen Oelhändler in seiner von einer giebelartigen Deckung geschützten Bude vorstellend; auf seinem Tisch ein Dintenfaſs mit Calamus auf Diptychen stehend; vor ihm zwei Reihen von Amphoren.

16. Hermenbüste, etwa eines griechischen Philosophen.

Auf der anderen Seite: 17. Hermenbüste des Sokrates.

18. Kolossale Statue eines Bacchus, zugleich mit der vorerwähnten weiblichen Figur gefunden, jedoch mit einer höhern Basis versehen; weinbekränzt stützt er mit der Linken den Thyrsus auf; die gekrümmte Rechte scheint nichts gehalten zu haben; rechts von ihm schaut ein Panther aufwärts, indem er die rechte Tatze auf einen Bockskopf legt, linkerseits ruht eine Silensmaske auf einer Cista mystica, diese letztere auf einem Stamm oder ähnlichen Untersatz, der mit einem Ziegenfell bedeckt ist. Ungewöhnlich ist die Form der Cista, rundlich ohne Regelmäſsigkeit, ohne Andeutung des Flechtwerks, unterwärts und in der Mitte mit doppeltem Reifen, oberwärts, wie es scheint, mit einem rundlichen Deckel versehen, im Ganzen eher an ähnliche Bronzegeräthe, als an die auf Marmorwerken gemeinhin erscheinenden geflochtenen, niedrigen und flachbedeckten Cisten erinnernd.

19. Platte mit einem eingegrabenen Votivfuſse.

20. Fratzenhaftes männliches Bildniſs, das Haupt kahl und spitzig, auf der niedrigen Stirn zwei Ansätze wie von Hörnern, die Ohren hoch und groſs, übrigens menschlich.

21. Sturz einer Knabenfigur.

22. Untertheil einer weiblichen Statue mit Untergewand und übergeknüpftem Peplus.

23. Sarkophag mit der Vorstellung von Amoren in Circusspielen; auf der linken Querseite ein reitender Amor mit Palm-

zweigen, auf der rechten ebenfalls ein Amor zu Pferde, der von der Hauptseite herübergreifenden Meta nahe und in der erhobenen Linken einen Lorbeerkranz haltend; auf dem Deckel allerlei Geräth auf die Spiele bezüglich: Wagen, ein Palmbaum zwischen Lorbeerkränzen, an der andern Seite ein Palmbaum zwischen priesterlichen Mützen, ein Kranz auf einem Tisch von der für Preisgeräthe üblichen Form gestellt. An den Ecken des Deckels Satyrmasken, an seinen Seiten liegende Fackeln.

24. Stirnziegel mit einem Adler auf Blätterwerk.

25. Statue eines epheubekränzten Bacchus, in der auf einen Baumstamm gestützten Linken eine Traube haltend, in der Rechten einen Krug.

26. Relieffragment einer sprengenden Quadriga.

27. Statue eines kurzgeschürzten Landmanns mit übergeschlagenem Mantel, in der gesenkten Rechten Geflügel haltend; der Kopf, die rechte Hand und die linke Seite fehlen.

28. Sturz und Schenkel eines stehenden Jünglings, vermuthlich eines Bacchus mit quergehaltenem Krug.

29. Jugendliche Büste.

30. Kolossale Statue eines Bacchus, welcher, weinbekränzt und in der Linken einen ergänzten Thyrsus aufstützend, mit der Rechten dem aufschauenden Panther einen Krug entgegenhält.

31. Schlange in Relief, vielleicht vom Deckel einer Cista mystica.

32. Gedoppelter Hermenkopf eines bärtigen Bacchus und einer Libera.

Ferner: In beiden Wänden eingelassen acht Gemäldestücke, vier weibliche und vier männliche tanzende Figuren vorstellend; ebenfalls, so wie sämmtliche vorhergehende Stücke, mit Ausnahme des Sophokles und vielleicht des runden Grabsteins, aus den 1822 bei Tor Marancia geführten Grabungen der Herzogin von Chablais, durch deren Testament sie dem Museum verfielen.

Zwischen dieser und der folgenden Abtheilung stehen: Zwei Candelaber, welche bis auf Clemens XIV in der Kirche S. Agnese waren, wo noch gegenwärtig ein dritter von derselben Form in einer Seitencapelle steht. Die Schäfte bestehen aus vier balaustienähnlichen Abtheilungen mit Acanthusblättern. Die dreieckigen Basen sind mit Kindern verziert, welche Früchte, Fruchtkörbe, Pedum und eine Stirnbinde halten und sich in Arabesken endigen. L. L. Tom. VII, tav. 40.

Vierte Abtheilung.

Vom Eingange rechts: 1. Stehender Knabe mit einem Blumenkranze um den Hals und auf eine umgekehrte Fackel gestützt, die unterwärts neu und der Figur nicht offenbar angehörig ist. Der linke Arm ist modern und die Beine sind stark geflickt. —

2. Bacchus, nackte Figur, ungefähr halbe Lebensgröfse; gefunden bei Ausbesserung der alten Via Salaria. Neu Kopf und Arme mit den Händen, von denen die eine einen Kantharus und die andere eine Schale hält. Am Stamme daneben ist eine Schlange zu bemerken. L. L. Tom. I, tav. 43. — 3. Figur der Victoria; ehemals im Palast Altemps. Der Schiffsschnabel, auf den sie tritt, weist sie als eine Victoria Navalis nach; und, da seit der Schlacht bei Actium weder römische Seesiege erwähnt werden, noch Beziehungen auf solche, mit Ausnahme der Münzen von Vespasianus und Titus, sich ferner vorfinden, so wird es wahrscheinlich, dafs sie eine Nachahmung der zu Augusts Zeiten häufigen Figuren ist. Neben dem Schiffsschnabel bemerkt man einen Harnisch, hinterwärts eine Trophäe, nach der die erhobene Linke langt. Die Bewegung derselben könnte für ein einfaches Zeichen der Ruhe genommen werden, doch weist Visconti aus einer entsprechenden und oberwärts besser erhaltenen Figur des Engländers Jenkins die Absicht nach, mit dem Helm der Trophäe zu spielen. Die Figur ist oberwärts entblöfst, was bei Victorien nicht häufig ist. Neu der rechte Arm mit dem Kranze in der Hand. L. L. Tom. II, tav. 11. — 4. Kleiner liegender Silen, mit einem Füllhorn in der rechten Hand und mit der linken auf einen Schlauch gestützt; mittelmäfsig ausgeführt, aber nicht ohne wahren Ausdruck der Trunkenheit. — 5. Bekleidete weibliche Figur, nach Visconti Ariadne. Sie hat die Gröfse des zuvor erwähnten Bacchus, und ist mit ihm an demselben Orte gefunden. Kopf und Arme sind neu. L. L. Tom. I, tav. 44. — 6. Silen, durch spitze Ohren und Fell über der Schulter bezeichnet. Er stützt einen Schlauch mit der linken Hand auf einen Stamm. Von dem Kopfe ist der vordere Theil angesetzt. Derselbe ist mit einer Haube oder Mütze bedeckt, und zeigt, so wie die ganze Figur, keinen entschiedenen Silenscharakter. — 7. Candelaber; der Schaft hat die Form einer Palme; an der dreieckigen Basis sieht man, auf der einen Seite, eine Ara, worauf ein Pinienapfel und andere Früchte liegen; und an derselben lehnt eine Fackel mit einem Bande umwunden, mit dem ein Hirsch spielt; auf der zweiten erscheint ein Lorbeerbaum, an dem Bogen, Köcher und Speer aufgehängt sind; und auf der dritten erhebt sich auf einer Basis eine Säule in Balaustienform, von der ein Blumengewinde herabfällt, und an welche ein Hirschschädel mit Geweihen durch ein Band befestigt ist. Ihr Gipfel ist wie ein zugespitzter Hut gebildet. — 8. Kleine Figur einer Nymphe, die vor sich eine grofse Muschel mit beiden Händen trägt. In ihrem Leibe war eine Oeffnung zum Ausflufs des Wassers. — 9. Lebensgrofse Bildsäule einer römischen Matrone, mit gelocktem Haaraufsatz als Polymnia vorgestellt, gefunden bei den otriculanischen Ausgrabungen unter Pius VI. Eine griechische Inschrift der Base warnt vor Verstümmelung, und macht es wahrscheinlich,

dafs die Statue einem Grabmal angehörte. L. L. Tom. III, tav. 25. — 10. Ein Satyr mit einer Nymphe, kleine schöngedachte Gruppe von einer Brunnenmündung. Neu der rechte Arm der Nymphe und der rechte Vorderarm des Satyrs mit beiden Händen, die ein Gefäfs halten. Defsgleichen das Meiste von dem linken Vorderarm der Nymphe mit der Hand, die eine Schale hält, und das linke Bein des Satyrs, so wie auch ein Theil des Gesichtes und das Meiste der linken Hand desselben. — Männliche Figur als Mercur ergänzt; nur der Körper ist antik. — 11. Mercur als Knabe mit einem aufgesetzten Kopf, den eine Mütze bedeckt. — 12. Sarkophag mit Bassirilievi von schöner Composition, aber mit starken Ergänzungen von Gyps. Das Relief an der Vorderseite des Kastens stellt den Bacchus vor, der die Ariadne auf Naxos findet. Vom Beschauer rechts erscheint des Gottes Wagen mit einem Centaur und einer Centaurin bespannt. Letztere, deren Pferdeleib von einem Gewinde umgürtet ist, hat sich niedergelassen, um ihrem Kinde, welches sie mit beiden Händen umfafst, die Brust zu geben. Unter jenem Centaurenkinde bemerkt man die halbgeöffnete Cista mystica, aus der eine Schlange hervorkriecht. Der Centaur hält in der Rechten einen Thyrsus, mit einem Pinienapfel an beiden Enden, und mit der Linken einen grofsen Cantharus auf seinem Rücken. Eine neben ihm mit übereinandergeschlagenen Beinen stehende Bacchantin legt die rechte Hand an den Leib desselben, und ergreift mit der linken den Zweig eines Eichbaums. Ihr Gewand, welches unter der Scham über die linke Schulter hinaufgeht, bedeckt ihre Schenkel und Beine. Von dem bereits aus dem Wagen gestiegenen Bacchus, so wie von den Figuren des in demselben stehenden Satyrs, der beiden Bacchantinnen, dem letzten zur Rechten, und des Satyrs vom Gotte links, ist nur das Untertheil alt; und von dem auf dem Pferderücken der Centaurin stehenden Knaben bezeichnen nur die antiken Füfse dessen ursprüngliches Vorhandensein. Der geschweifte Seitenrand des Wagens ist durch die Figur eines Delphins gebildet. Ein kleiner sitzender Amor und ein Pan, der mit der Linken den Zipfel des um seine Schulter geschlagenen Pantherfells ergreift, entblöfsen die vor dem Bacchus schlummernd am Boden liegende Ariadne. Hinter derselben bemerkt man einen Satyr, welcher in der Rechten das Pedum und in der Linken einen Schlauch hält; ferner eine Bacchantin, die mit der Linken den mystischen Korb, mit dem verhüllten Phallus emportragend, mit ihrer Rechten den Silen bedroht, der im weiten Mantel und auf seinen Stab gestützt mit finsterem Ernst auf die Geliebte des Bacchus herabzublicken scheint. Ihm zur Linken steht ein Widder, und ein Satyr erscheint im Hintergrunde. In der letzten Gruppe, vom Beschauer rechts, ist das Opfer jenes bärtigen Landgotts vorgestellt, den man am schicklichsten als

Sabazius bezeichnet. Seine Bildsäule, mit dem Tympanum in der Rechten, dem Thyrsus in der Linken und dem Modius auf dem Haupt, erhebt sich auf einer runden Basis, worauf man die Figur einer Bacchantin bemerkt. Vor derselben ist eine viereckige Ara errichtet, auf welcher ein Pinienapfel und andere Früchte liegen; und auf dem nämlichen Altare wird von einer Frau ein Hahn geopfert, neben welcher ein kleines Mädchen zu dieser Feier die Doppelflöte bläst. Hinter der erwähnten Frau erscheint eine andere weibliche Figur mit nackten Armen und unter der Brust gegürtet; sie hält in der Rechten den Thyrsus und bringt mit der Linken Früchte in einer Schale zum Opfer.

An den grob gearbeiteten Querseiten dieses Monuments sieht man, vom Beschauer rechts, einen Pan, welcher einer Bacchantin nachläuft, die in der Linken das Tympanum hält; und links einen Satyr mit der Syrinx in der einen und dem Pedum in der anderen Hand; er eilt gegen eine Ara, auf der ein Widderkopf liegt.

Auf dem Deckel wird, in der Mitte, die gröfstentheils von Gyps ergänzte Inschrifttafel von zwei Amoren gehalten. An dem einen derselben, vom Beschauer rechts, sind die Füfse neu, und an dem anderen Beine und Schenkel, nebst dem rechten Arm. Die Gegenstände von der Inschrifttafel zur Rechten sind eine liegende Bacchantin mit dem Tympanum, welches ein Amor ergreift, der mit der Rechten ein anderes Tympanum emporhält; und eine liegende weibliche Figur mit dem Todtenkranze. Fast der ganze Körper derselben ist mit dem linken Arme neu. Ein Amor hinter ihr hält das Pedum in der einen und eine Fackel in der anderen Hand. Von der Inschrifttafel links ein liegender Silen, der auf einem Schlauche ruht, und mit der Rechten einem von den zwei bei ihm befindlichen Amoren einen Cantharus zu reichen scheint; desgleichen ein ebenfalls liegender Satyr mit Pedum und Syrinx; bei ihm ein Panther und ein ungeflügelter Knabe mit dem Pedum in der Linken. An beiden Enden der Fronte des Deckels zwei Satyrmasken.

13. Figur eines Knaben, der eine Trophäe auf der Schulter trägt. Die Arme fehlen; Schenkel und Beine sind sehr geflickt. — 14. Vase von weifsem Marmor. Die Henkel zeigen die Form von mit einem Bande befestigter Olivenäste, die dann in Relief ausgeführt mit Laub und Früchten das ganze Gefäfs umgeben. Vögel picken nach den Olivenbeeren.

15. Darunter sechseckiges Gefäfs, worauf der Kopf eines Meergottes, der oben eine Krebsscheere auf jeder Seite zeigt, zwei auf Muscheln blasende Tritonen mit dem Steuerruder, ein Seepferd, ein Seestier und ein Meerdrache.

16. Stehende männliche Figur in Lebensgröfse, nackt und nur über der Scham mit einem Gewande bekleidet; ehemals in der Villa Pamfili. Sie stellt, wie die Fische zeigen, die man im Ge-

fäfse in ihrer linken Hand bemerkt, einen Fischer vor, nicht einen Badeknecht, wie sie Fea, oder Diener der Komödie, wie Winckelmann eine ähnliche Statue der Villa Albani benannte, auf deren Boden allerdings eine Maske aber auch ein Delphin bemerklich ist. Vielmehr kann jene Maske einen Beweis mehr für Visconti's Vermuthung abgeben, diese mehrmals wiederholte Darstellung einer gemeinen Natur möge uns die Person einer Komödie zeigen, und etwa der alte Fischer des Menander sein. Der um den Unterleib geknüpfte Schurz, der die Scham unbedeckt liefs, mag einen Beutel andeuten; ein Ansatz von Geräth an der rechten Hüfte ist vielleicht Rest des Fischernetzes. Der untere Theil der Beine so wie die Hände sind Ergänzungen des Algardi. L. L. Tom. III, tav. 32. — *Darunter:* 17. Schlechtes und nicht unverdächtiges Relief, welches eine auf zwei Flöten blasende Tritonin vorstellt. Ihr Haupt bedeckt eine Art von Helm. Auf ihrem Rücken reitet ein Amor mit einem Pfeil in der Linken. Hinter ihr ist eine Syrinx an einem unbelaubten Baum hängend zu bemerken.

Zu beiden Seiten des eben erwähnten Fischers: 18. 19., zwei kleine Figuren tanzender Jünglinge, nach dem hinzugefügten Schwänzchen und den etwas spitzen Ohren des erhaltenen Kopfes des ersten, Satyren. Dieser Kopf ist aufgesetzt, jedoch, allem Anschein nach, zu dem Körper gehörig. An einem Baumstamme hängt ein Fell und ungewöhnlicher Weise an einem Bande das Pedum. Die fast krampfhafte Bewegung beider Figuren, die sich hinterwärts nach der linken Seite überbeugen, ist auffallend, noch mehr ist es der kurzhaarige, wie geschorene Kopf des ersten. Die Becken in den ausgestreckten Händen sind mit den Unterarmen zugleich ergänzt. Aufserdem ist das linke Bein des ersten, so wie Kopf und Beine des zweiten neu. Ueber der Stirn des erhaltenen Kopfes tritt etwas wie eine Warze hervor.

20. Dreieckige Basis von einem Candelaber mit drei Amoren, welche Helm, Schwert und Schild des Mars tragen. — *Darunter:* 21. Eine runde Ara mit sehr verstümmelten Bassirilievi, welche die Strafen des Ocnus in der Unterwelt vorstellen; ein Gegenstand, den man auf keinem andern alten Denkmale findet. Ocnus hat einen Flügelhut, und ist sitzend, das Seil von Binsen flechtend, vorgestellt, das zu gleicher Zeit ein Pferd (bei Pausanias und Properz ein Esel) verzehrt. Dabei sechs weibliche Figuren, von denen die eine Wasser in ein grofses Gefäfs giefst, welches unten durch ein Loch wieder herausfliefst. Sie sind entweder die Danaiden, oder bedeuten Personen, welche die Mysterien verachtet, und defswegen diese Strafe erleiden, wie sowohl aus einem mit Inschrift versehenen Gemälde in Polygnots Unterwelt, als aus einer Stelle des Plato im Gorgias hervorgeht. Vorzüglich beschädigt sind die gefäfstragenden Figuren, deren unterer Theil fast unkennt-

lich und deren Gefäfse auf der Kupfertafel L. L. Tom. IV, tav. 36 sämmtlich ergänzt sind. *) — 22. Sitzender Knabe als Satyr ergänzt, mit dem Pedum in der einen und einer Traube in der anderen Hand. — 23. Terpsichore, Wiederholung der gröfsern Statue dieser Göttin im Saal der Musen. Neu sind die Hörner der Leyer; der rechte Arm mit dem Plectrum scheint es ebenfalls, ungeachtet man keinen Ansatz bemerkt. Der Kopf ist aufgesetzt und hat sehr gelitten. Seine Bekränzung scheint Lorbeer. — 24. Nackte Figur eines Jünglings mit dem Schwert in der Hand, angeblich Diadumenus. — 25. Antiochia, vorgestellt wie auf Colonialmünzen des Caracalla als eine weibliche Figur mit einer Mauerkrone, Kornähren in der Hand, und der Halbfigur des Flusses Orontes zu Füfsen. Vermuthlich Copie nach einem von Pausanias erwähnten Werke des Eutychides, Lysippus Schüler. Der Kopf, die Hand, welche die Aehren hält, und die Arme des Orontes sind von Cavaceppi ergänzt. Man entdeckte diese kleine Gruppe in der Tenuta del Quadraro vor Porta S. Giovanni; es trifft wohl zusammen, dafs ein Humidius Quadratus gegen das Jahr 60 n. Chr. Proconsul in Syrien war, und der Ort früher Quadrato hiefs (Ricci del Pago Lemonio cap. 11). L. L. Tom. III, tav. 46. — 26. Ein knieender Knabe. — 27. Sitzender Schauspieler, dessen Gesicht eine Maske bedeckt, und daher schwerlich für einen zu halten, der den an der linken Hand sichtbaren Ring als Preis erhalten hatte, wie Amaduzzi wollte. Wahrscheinlicher ist es, mit Visconti in ihm den Komiker irgend einer bekannten Scene zu erkennen, die einem Ringe galt, wie im Condylium des Plautus, einer Nachahmung von Menanders Ring; der Komiker ist des entwendeten Ringes wegen etwa auf den Altar geflüchtet, auf dem er sitzt. Auf solchen Zweck wird dann auch der volle Kranz von umbundenen Blumen auf seinem Haupte bezogen, der auch im Plutus des Aristophanes einen Sclaven vor Schlägen schützt. Im Betreff des Ursprunges dieser und ähnlicher Statuen erinnert Visconti noch an den von Plinius erwähnten Chalkosthenes, der sich durch Schauspielerstatuen von Erz auszeichnete. L. L. Tom. III, tav. 28.

Genius mit einer Pansmaske auf einer Ara. Das Untertheil ist stark geflickt; die Maske alt und wahrscheinlich dazu gehörig. Neu der rechte Arm mit dem Pedum.

Knabe mit einer Gans, wie im Capitol. Neu Kopf und Beine, die Füfse ausgenommen, und Mehreres an der Gans. Der rechte Fufs derselben ist entschieden alt.

Knabe, welcher in einem Rehfell Trauben, Mohn, Granaten

*) Doch sind diese Ergänzungen bei weitem nicht zulänglich, um Zweifel an der Integrität dieses Monuments oder an Visconti's trefflicher Erklärung desselben zu begründen, geschweige denn, wie Hr. v. Köhler (Amalthea Th. I, S. 295) gethan, den Esel des Ocnus als vollgültigen und einzigen Beweis von Visconti's nachlässiger Behandlung übel ergänzter Bildwerke anzuführen.

und andere Früchte trägt. Der Kopf ist aufgesetzt. Neu der rechte Vorderarm mit dem Pedum. L. L. Tom. III, tav. 28. — 28. Sitzender Schauspieler wie der oben erwähnte. Beide waren ehemals in der Villa Mattei. — 29. Runde Ara, ehemals im Garten Giustiniani vor der Porta del Popolo. Die sehr verwitterten Bassirilievi stellen den Charon vor, der die Seelen in die Unterwelt führt. Er hält das Ruder in der Hand; sein Haupt bedeckt die gewöhnliche Schiffermütze (Causia). Bei ihm in der Barke ist eine Frau mit halb verhülltem Kopfe, in deren Hand Zoëga den Obolus, das Fährgeld der Schatten, zu bemerken glaubte. Visconti erinnert bei ihr an die auf Polygnots Unterwelt übergeschiffte Priesterin Kleoboea, welche die Mysterien der Ceres von Paros nach Thasus brachte. Jenseits der Barke ist ein Fels bemerklich, welcher die Unterwelt scheidet, etwa die *λευκὰς πέτρα*. Nach der Verwandtschaft der gegenüberstehenden und mit Polygnotischen Gegenständen gezierten Ara wird es allerdings nicht befremden, auch auf der gegenwärtigen ein Bild aus der Unterwelt jenes Meisters zu finden, doch wären wenigstens die folgenden Figuren für hinzugefügt zu halten. Es sind diese zunächst zwei abgeschiedene Schatten, mit der Toga bekleidet, die eine ein Jüngling, die andere noch im Knabenalter; beide steigen auf einer Brücke mit Stufen aus der Barke, und werden am Ufer von der Parze empfangen, die eine noch mit vielem Hanfe umwundene Spindel hält, welches auf den frühzeitigen Tod jener Person deuten kann. Die Frau hinter der Parze, mit einem Gefäfse in jeder Hand, erklärt Visconti für die Venus Epitymbia, bei den Lateinern Libitina genannt, welche den Abgeschiedenen die Libation der Unterwelt gab. Zoëga nennt sie Lethe; doch ist unseres Wissens dieser Name für keine Göttin nachzuweisen, und die Libitina als Todtenbegleiterin wohl gültig. L. L. Tom. IV, tav. 35. — Figur eines Pan. Neu scheint der rechte Arm mit dem Krater, den er auf der linken Schulter trägt. — 32. Lebensgrofse männliche Bildsäule, bei der Ergänzung in eine Diana verwandelt. Sie ist in Frauenkleidern mit langer gegürteter Tunica, geknöpften Oberärmeln, kurzem Oberkleide und einer unter dem Halse mit einer Schnalle befestigten Chlamys gebildet. Nach Visconti's Erklärung stellt sie einen Apollo Citharödus vor. Zoëga (Bassir. I, p. 236) hielt sie für den als Sonnengott Virbius verehrten Hippolytus. Der Kopf ist antik, aber fremd. Modern sind Hände und Füfse und der Hund bis auf die Zehen; defsgleichen der Köcher. *)

---

*) Die früheren Erklärungen dieser Statue gingen auf einen verkleideten Mann, der die Gestalt der Diana angenommen hätte, wie Jupiter, um Calisto zu täuschen, oder einer Jägerin, wie in solcher Gestalt (Pausan. VII, 20) Leucippus, des Oenomaus Sohn, der Daphne nachgestellt. Indefs ist der Kopf ergänzt, der Köcher neu, und aus einem am Ende des Schulterbandes bemerklichen Ansatz, in Form eines kleinen halben Mondes, meinte Visconti, wiewohl unwahrscheinlich, auch den Rest einer gekrümmten Leyer nachweisen zu können; endlich konnte der Hund vielleicht ein Greif sein. Aus solchen Grün-

Darunter: 33. Grabstein eines C. Annius mit durchaus abgestumpftem Relief eines sprengenden Reiters, der die Hand auszustrecken scheint. Voran ein Mann mit einem Stabe, etwa Mercur mit dem Caduceus. Hinten, den Schwanz eines Pferdes fassend, ein Diener, von dem man unterwärts zwei Speere zu bemerken glaubt. Unter dem Pferde sprengt ein Windhund, und ein derberer bellt ihm entgegen.

34. Sitzender wie rasend aufwärts schauender Pan, dessen Untertheil von den Schenkeln abwärts sammt der Schlange neu ist. Die Arme sind geflickt. Da der Kopf unbärtig und ohne Bockscharakter ist, so gehört derselbe wahrscheinlicher einem Satyr, und vielleicht einem tanzenden.

35. Todesgenius, der die Fackel auf einer Ara umstürzt, dem vorerwähnten (Nr. 25. III. Abtheilung) entsprechend, aber mit einem Köcher am Stamme daneben.

36. Sarkophag, den Pius VI zum Geschenk von dem Cardinal Casali erhielt, in dessen Vigna vor Porta S. Sebastiano er gefunden ward. Die Bassirilievi stellen den Tod der Niobiden vor. Den Deckel schmücken ihre Leichname in schönen und mannichfaltigen Stellungen. Die Reliefs an den Querseiten beziehen sich auf denselben Gegenstand. Das eine zeigt zwei fliehende Töchter der Niobe, und das andere einen ihrer Söhne, der seinen getödteten Bruder hält und rückwärts schaut, aus Furcht vor der ihn selbst bedrohenden Gefahr. Diese Compositionen sind ausgezeichnet, und zwar nicht fleifsig aber mit Geist ausgeführt. Auf den Seitenecken des Deckels bemerkt man links ein Jagdnetz und zwei Jagd-

---

den entschied sich Visconti zuletzt für einen Apollo Citharödus. Dafür könnte denn auch sprechen, dafs die Kleidung einer vorgeknüpften Chlamys an den gewöhnlichen Citharödenmantel erinnert, dagegen aber, dafs das eng anschliefsende Unterkleid, die geknöpften Oberärmel, der kurze Ueberwurf, die Gürtung über dem Nabel dem gewöhnlichen Citharödencostume durchaus widerspricht, dem auch die müfsig an der Seite vermuthete Leyer und die geschlossene Stellung der Beine entgegen sind. Die letztere könnte zur Annahme einer dunkleren mannweiblichen Tempeldarstellung geneigter machen, wie sie Visconti früher vermuthete, an Altäre erinnernd, die man Dianen und der Zeugungskraft (Dianae et Viribus: vires tauri dann und wann die Testikeln des Stiers bezeichnend. Van Dale de taurob. cap. 4) errichtete, und durch die Existenz eines Lunus wie einer Luna, ja durch pantheistische Verschmelzung von Sonne und Mond rechtfertigen könnte. Solche Bemerkungen mochten Zoëga (Bassiril. p. 236) veranlassen, einen Gott Virbius in unserer Statue zu vermuthen; und obwohl es dieser scharfsinnigen Vermuthung von Seiten anderer Bildwerke an Begründung fehlt, so würde sie doch für den Liebling der Diana die Annahme eines Hundes rechtfertigen, dem die beiden antiken Vorderpfoten allerdings verwandter scheinen als einem Greif. Andererseits darf eine nicht ganz entsprechende, jedoch ebenfalls langbekleidete Apollostatue des Casino Borghese nicht aufser Acht gelassen werden, an die sich ein entschiedener Greif völlig auf die Weise des streitigen Thieres anlehnt. L. L. Tom. III, tav. 39.

spiefse; rechts, nach Visconti, einen Korb; nach Zoëga aber einen Köcher. L. L. Tom. IV, tav. 17.

37. Todesgenius, die Fackel auf einen Altar senkend, wie oben, doch wachend. Am Stamme daneben ist ein Köcher aufgehängt. Der Kopf ist aufgesetzt, aber passend. Neu die Arme, deren linkem man einen Bogen in die Hand gegeben. Von der Fackel ist nur die Flamme alt.

38. Nackte männliche Figur, stehend, mit der Chlamys bekleidet, den linken Arm auf einen Cippus gelehnt. Neu der rechte Arm, der linke Vorderarm und das linke Bein, mit Ausnahme des gröfsten Theils der Füfse.

39*a*. Knabe, welcher einen Vogel an die Brust drückt. Neu die Beine, mit Ausnahme des gröfseren Theils der Füfse, so wie der linke Arm mit der Traube, von welcher doch Einiges alt ist. Der Kopf ist aufgesetzt. Am Stamme ist ein Baum wie eine Steineiche angedeutet. — 39*b*. Lebensgrofse Bildsäule eines Knaben, dem Jünglingsalter nahe, mit der Prätexta bekleidet und der Bulla geschmückt. Da sie mit mehreren in der Beschreibung dieses Museums angeführten kaiserlichen Bildsäulen in den Ruinen der otriculanischen Basilica gefunden ward, so liefs sich vermuthen, dafs sie irgend einen Knaben aus der Familie der Cäsaren vorstellt. Jedoch gleicht ihr Kopf nach Visconti's Bemerkung keinem, von dem wir Bildnisse besitzen, auch nicht dem Nero in seinem jugendlichen Alter, für den sie Fea erklärt. L. L. Tom. III, tav. 24. — 40. Stehender Knabe mit einer Weintraube in der ergänzten Hand.

41. Rundes nach oben etwas erweitertes Gefäfs. Darauf ein bärtiger Satyr, der mit der Linken das Pantherfell ausbreitet, und mit der Rechten schräg den Thyrsus hält; ein emporschauender Satyr, der die Becken schlägt; eine bekleidete Bacchantin mit dem Tympanum; ein unter der Scham bekleideter Satyr, der in der Linken die Leyer und in der Rechten den Thyrsus hält; endlich eine Mänade, unter der Brust mit einem Fell umgürtet, und mit einer Ziege auf der linken Schulter, mit der Rechten einen Thyrsus haltend. Besonderheiten dieses guten Werkes sind der nicht bestimmt ausgesprochene sileneske Charakter des Chorführers, das Beckenschlagen eines männlichen Bacchanten, die Leyer in der Hand des anderen Satyrs, und die Ziege auf der Schulter der Mänade. Eine Besonderheit ist ferner, dafs die Verhüllung der ersten Figur theils den Charakter des Felles, theils den eines tuchenen oder leinenen Gewandes trägt.

42. Darunter ein rundes Werk, etwa eine Ara, worauf das Brustbild einer Frau, durch die Triquetra (drei Menschenbeine, die aus einem Kopfe wie Strahlen hervorgehen) als Sicilien bezeichnet, eine sitzende Roma mit Speer und Schild und einer Victoria

in der Rechten, endlich eine Fortuna mit der Mauerkrone geschmückt, die in der Rechten eine Bücherrolle und in der Linken das Steuerruder hält. Diesem Werke dient zur Basis das Untertheil eines großsen mit Acanthusblättern geschmückten Candelabers.

43. Knabe, der eine Ente an die Brust drückt. Alt ist nur der Sturz bis über die Knie und der Vogel bis auf den Kopf.

44. Kurzbekleideter Knabe, der in der Rechten einen Vogel hält, durchaus von neuer Hand überarbeitet. Neu der linke Arm und der Kopf des Vogels.

45. Knabe, der auf dem Boden sitzt, die eine Hand in die Höhe hält und die andere auf eine Gans oder Ente stützt; gefunden im Gebiet von Genzano beim Lago di Nemi. L. L. Tom. III, tav. 26. — 46. Schlafender Knabe auf einem Felsen liegend. Neu die Füfse. — 47. Bekleidete weibliche Figur in halber Lebensgröfse, in langer Tunica, geknöpften Oberärmeln, unter der Brust gegürtet, den Mantel über den Leib und um die linke Schulter geworfen. Der Kopf mit einer Stirnkrone ist aufgesetzt. Die Vorderarme fehlen. — 48. Bekleideter Knabe, einen Vogel an die Brust drückend. Seine Tunica reicht bis an die Kniee, und ist nach Art der Opferdiener gegürtet.

Aufserdem zwei runde Aren; auf der einen sind aufser zwei Stierschädeln und anderen gewöhnlichen Zierrathen, drei Masken der Medusa und eine andere ebenfalls weibliche. — Vier Cippen mit Inschriften. — Vier Vasen von weifsem Marmor. — Drei von Alabaster; und eine andere von schönem schwarz und gelb geflecktem Marmor.

Zwischen dieser und der folgenden Abtheilung stehen ebenfalls zwei Candelaber.

Der eine ist nur der Gypsabgufs eines Candelabers, der im verflossenen Jahrhundert in der Gegend von Neapel gefunden ward, und aus diesem Museum durch den Vergleich von Tolentino nach Paris gekommen, und dort geblieben ist. Er ist der gröfste, den man kennt, und auch durch seine Schönheit ausgezeichnet. Den säulenförmigen Schaft verzieren unten grofse Acanthusblätter, und in der Mitte vier Bacchantinnen in erhobener Arbeit von guter Sculptur. Die eine derselben hat die Linke mit Schlangen umwunden, und hält ein Tympanum in der Rechten; vor ihr läuft ein Panther, hinter ihr liegt ein umgestürzter Krater. Die Schale ist neu, und die Basis, mit Seelöwenfüfsen, zwar antik, aber fremd. Die ursprüngliche hatte, nach Visconti's Bemerkung, vermuthlich die Gestalt einer Ara, wie gewöhnlich die Basen der antiken Candelaber. M. P. Clem. Tom. VII, tav. 38.

Der andere grofse Candelaber wurde entdeckt gegen das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts in der Villa Verospi, die einen Theil der Gärten des Sallust begriff. Der Schaft besteht aus vier

Abtheilungen von Acanthusblättern, in Gestalt korinthischer Capitäle; und auf der dreieckigen Basis ist der Streit des Apollo mit dem Hercules um den delphischen Dreifufs gebildet. Die Figur des Apollo ist ganz modern, und nach einem Bassorilievo desselben Gegenstandes in der Villa Albani copirt; an den Figuren des Hercules und des bärtigen Mannes mit ausgestreckten Armen, der nach Zoëga Zeus, nach Visconti wahrscheinlicher einen delphischen Priester vorstellt, ist nichts antik als Kopf und Brust und der rechte Oberarm beider, und am Hercules auch noch das Ende des Arms mit der Keule. Hercules ist unbärtig. Diese geringen Reste sind sehr verdorben, und zeigen den älteren Styl. Schwerlich darf man ihnen ein so hohes Alterthum beilegen, wie Zoëga glaubt. L. L. Tom. VII, tav. 37.

Fünfte Abtheilung.

1. Lebensgrofse Bildsäule einer Siegerin im Wettlaufe, als solche durch die Palme am Stamme bezeichnet; ehemals im Palast Barberini. Sie ist gekleidet wie Pausanias die Jungfrauen bei den junonischen Spielen im olympischen Stadium beschreibt, in einem dünnen kurzen Unterkleide, mit einer breiten Binde unter den Brüsten umgürtet und die rechte Schulter und Brust entblöfst.*) L. L. Tom. III, tav. 27. — 2. Viereckige Ara. An der Vorderseite ein laufender Satyr, eine Fruchtschüssel in der Linken und einen Apfel in der ausgestreckten Rechten. Rechts und links eine Mänade mit Thyrsus und Tympanum. An der Hinterseite ein rasender Satyr mit ausgebreitetem Fell. — 3. Statue der Nemesis, ungefähr halbe Lebensgröfse, gefunden bei Tivoli in der Villa Hadrians. L. L. Tom. II, tav. 13. — 4. Knabe mit aufgeschürztem Gewand. Neu die Füfse, und, wie es scheint, auch der rechte Arm und beide Hände, von denen jede einen Vogel hält. Wenigstens sind diese Theile von neueren Händen sehr überarbeitet. — 5. Stehende Bildsäule der Diana mit einem Hunde, kleiner als Lebensgröfse. Ueber der nach Jägersitte aufgeschürzten Tunica ist der Peplus um den Leib gewickelt, wie nicht häufig. Die Kothurne oder Jagdstiefeln sind antik. Neu sind die Arme, und Kopf und Hals des Hundes. L. L. Tom. III, tav. 38. — 6. Aschengefäfs mit leerer Inschrifttafel.

*) Dafs nach Pausanias die Siegerinnen jener Kämpfe häufiger in Gemälden als in Standbildern gefeiert wurden, hebt die Möglichkeit einer Statue für eine derselben nicht auf, so wenig als der dort gewohnte Kampfpreis der Olive das allgemeine Siegeszeichen der Palme. Dieses bemerkt Visconti, ohne doch, bei seiner Vorliebe für mythische Benennungen, den Wunsch einer specielleren Bestimmung zu verhehlen; er erinnert daher an Chloris, die übriggebliebene Tochter der Niobe und Mutter des Neleus, die als Jungfrau ihre Gefährtinnen in denselben junonischen Spielen besiegte. Anders Zoëga, der auf die mehr einhaltende als forteilende Bewegung der Jungfrau aufmerksam macht, und Atalanten in ihr zu sehen glaubt, welche beim Anblick der von Hippomenes in die Rennbahn geworfenen Aepfel einhält und auf die Palme verzichtet. Diese Bemerkung scheint uns nicht gegründet; der gemäfsigten Darstellungsweise der Alten war für den Zweck einer Siegerstatue die eingehaltene Bewegung einer Läuferin entsprechender als irgend ein ungestümer Moment des Laufes.

Zwischen letzterer und einem Lorbeergewinde zwei Amoren, die eine Muschel halten. An den Ecken Ammonsköpfe und Adler. Auf dem Deckel zwei liegende Fackeln. — 7. Stehender Knabe mit einer Schlange in den ergänzten Händen neben einem Stamme mit einer Eidechse; gefunden bei Ausgrabung des pränestinischen Forums unter Pius VI. Alt ist nichts als der Körper mit den Schenkeln und dem aufgesetzten Kopfe. — 8. Statue eines Komikers unter Lebensgröfse, ebenfalls auf dem Forum zu Präneste gefunden. Die Bekleidung, ein kurzes Untergewand mit langen Aermeln, Beinkleider, die nach Pit. d'Erc. IV, 33. 34, und nach der vaticanischen Vase mit Jupiters Besuch bei Alkmene auch dem griechischen Theater nicht fremd sein mochten, endlich der enge um Leib und Schulter gezogene mit Franzen besetzte Mantel, liefs mit Recht die Statue, der der Kopf fehlte, zum Komiker ergänzen. Bestätigung gab eine ganz ähnliche Figur auf einem sonst farnesischen Relief (Fic. Mas. scen. tav. II.), für welches Visconti an die athenischen Gemälde des Craterus erinnert, wie für eine früher erwähnte Statue an die Schauspielerstatuen des Chalkosthenes. M. P. Clem. III, 29. — 9. Weibliche Bildsäule in Lebensgröfse, als Ceres ergänzt. Der aufgesetzte Kopf ist ein Bildnifs. Die Vorderarme sind modern. — 10. 11. Zwei Altäre wie Dreifüfse gebildet, ganz gleich an Gröfse, Form und Zierrathen. Beide sind mit cannelirten Säulen und Pilastern, Medusenhäuptern, Arabesken und Blumengewinden geschmückt. Ueber den Säulen sieht man einen Raben und einen Greif, jeden mit der Leyer des Apollo, zwei tanzende weibliche Figuren, und ein von einem Hunde ergriffenes Reh; ein wahrscheinlich auf die Diana bezüglicher Gegenstand. *) Diese Monumente waren ehemals in der Kirche Sta Maria della Stella, auf dem Wege von Albano nach Aricia, zu Weihwassergefäfsen halb in die Wände eingemauert; man hatte sie zu diesem Behuf oben ausgehöhlt, sie sind aber jetzt wieder mit Stuck ausgefüllt. L. L. Tom. VII, tav. 42. — 12. Eine andere weibliche Statue in Gröfse der Ceres mit einem aufgesetzten Kopfe der Juno und einer Patera in der ergänzten Hand. — 13. Ara, von einem T. Flavius Antilius dem Aesculap geheiligt. Unter der Inschrift an jeder Seite zwei Schlangen, die nach einem auf einem dreifüfsigen Altar befindlichen Pinienapfel und anderen Früchten streben. Opferkrug und Schale an den Seiten. — 14. Aethiopischer Badeknecht (*αὐτολήκυθος, στλεγγιδολήκυθος*), ein Knabe mit einem mohrenähnlichen Kopfe, mit der Strigil und der Ampulla

---

*) In jenen weiblichen Figuren erkannte Visconti ein Spiel junger Mädchen, und nahm davon, wie von dem wahrscheinlichen Fundorte, in der Nähe Domitianischer Baue, Anlafs, an die von Domitian gefeierten Säcularspiele zu denken; wogegen Zoëga in ihnen zwei Frauen in orgiastischer Bewegung, und in der ausgestreckten Hand der einen die beiden Cymbeln erkannte, die, obgleich etwas undeutlich, doch entschieden vorhanden sind. Beide fassen einander an, aber von einander zurücktretend; sie sind mit gegürteter Tunica und flatterndem Peplus bekleidet.

in der linken Hand; die rechte mit dem Schwamme ist neu. L. L. Tom. III, tav. 35. — 15. Stehender kurzbekleideter Knabe. Neu beide Füfse, der rechte Arm und die linke Hand. — 16. Weibliche Figur, zu Roma vecchia gefunden, als Euterpe ergänzt. Ihre Bekleidung besteht in einem Untergewande mit langen Aermeln, einem unter der rechten Brust abwärts aufgeschlagenen Obergewande und einer Nebris, die zugleich mit dem letzten durch breite Gurte festgehalten wird. Der ernste Kopf ist mit einem Rebenzweig umkränzt, der, da doch ein grofser Theil der Arme mit den Flöten neu ist, zugleich mit der Nebris leicht an eine Bacchantin denken läfst. Indefs sind die schwere Bekleidung, die durch den aufrechtstehenden Faltenwurf noch schwerer wird, die breite Gürtung, und besonders die grofsentheils neuen, aber sicheren Aermel einer Bacchantin zuwider, und stimmen mehr für eine dramatische, namentlich für eine tragische Muse. Die wahrscheinliche Bewegung der Arme läfst sich nicht weiter bestimmen; doch ist es wahrscheinlicher, dafs die Halte, welche die vorwärts geneigten Vorderarme mit dem Leibe verbinden, auf alte Ansätze gegründet sind. Neu ist auch die Pfote des Felles und der allein sichtbare linke Fufs. — *Darunter:* 17. Bassorilievo. Ein Satyr in Kindesalter, der aus einer Schale trinkt. Der Grund ist, wie Zoëga bemerkt hat, fast ganz neu, so dafs man nicht urtheilen kann, ob umher noch andere Figuren waren. Ergänzt sind der Mund, das Gefäfs, beide Hände, der rechte Arm und der linke Fufs. Auch das Schwänzchen ist durch den Ergänzer bis zur Ungebühr verlängert. L. L. Tom. IV, tav. 31. — 18. Ein Knabe mit einem Schlauche in der Hand; seinen Kopf bedeckt eine Löwenhaut. Nur Kopf und Oberleib gehören zusammen. Das Uebrige besteht aus dem antiken Fragment einer anderen Figur und modernen Ergänzungen. — 19. Stehender nackter Satyr mit Hörnern am Haupte. Neu Arme und Beine. — 20. Weibliche bekleidete Bildsäule in Lebensgröfse, gefunden in der Gegend von Tusculum; ergänzt mit einem antiken Kopf der Lucilla, den man bei der Ausgrabung des Gartens der Mendicanti unter Pius VI entdeckte. Die Vorderarme sind neu. *)

Noch

*) Da der Kopfputz dem der Venusköpfe ähnlich ist, so nahm man keinen Anstand, durch einen Apfel in der rechten Hand (beide Unterarme sind neu) an eine Venus Victrix zu erinnern. Welcher Figur der antike Sturz wirklich gedient habe, ist zweifelhaft. Die Bekleidung pafst für Ceresstatuen, für Concordia, allenfalls auch für Abundantia, Fortuna und Pax, wie für jede unter solchem oder ihrem eigenen Bilde vorgestellte Matrone. Dafs vor Aufsetzung des Kopfes an eine solche schlechtweg zu denken war, macht die keineswegs unerhörte Bekleidung zweier übereinandergelegter langer Tuniken, deren oberste nicht etwa wie bei den Göttinnen der barberinischen Candelaber umgeschlagen ist, nach dem Beispiel nicht weniger römischer Matronenstatuen noch wahrscheinlicher. Das untere jener Gewänder, über welche unterwärts ein vom linken Arm gehaltener Mantel geschlagen ist, hat geknöpfte Oberärmel, wie man Beides auch an der Tracht der Musen bemerken kann. Zum Matronencostume gehören auch die Schuhe (Socci). Eine von Visconti verglichene Statue, sonst im Besitz des Ritters Azara, zur jüngeren Faustina als Ceres ergänzt, und wenigstens durch den Rest eines Füllhorns in der Linken als Götterbild be-

Noch befinden sich in dieser Abtheilung drei grofse Marmorgefäfse, die früher in den folgenden Zimmern standen. Linker Hand: ein gröfstentheils neuer Krater, an dem nur ein Fragment von drei Figuren antik ist, das von dem Engländer Fagan 1796 in Ostia ausgegraben wurde. Es stellt einen tanzenden Satyr vor, der in der Rechten einen erhobenen Epheukranz, in der Linken den Thyrsus hält, zwischen zwei gegen einander überstehenden Pyrrhichisten, deren Figuren den Waffentänzern im Saal der Musen vollkommen entsprechen, und deren einem aufser dem ovalen Schilde das dort nicht angegebene Schwert geblieben ist. Da man berechtigt ist, jene Waffentänzer für Corybanten zu halten, so ist dieses wohl gearbeitete Fragment zugleich ein merkwürdiges Denkmal vereinter Bacchus- und Cybelediener. — Ferner ein achteckiges Marmorgefäfs, worauf man eine auf einem Delphin sitzende nackte Venus oder Nymphe zwischen zwei auf Muscheln blasenden Tritonen bemerkt, von denen jeder ein Steuerruder in der einen Hand hält. Neu ist der obere Theil des Gefäfses und das Meiste von den Henkeln.

Rechter Hand steht ein rundes Gefäfs von weifsem Marmor, in der Form einem Mörser ähnlich, mit Jagdvorstellungen in erhobener Arbeit geschmückt, die durch einen wie mit einer Schnalle befestigten Gurt in zwei Abtheilungen geschieden werden. *)

Aufserdem sieht man hier sieben Cippen mit Inschriften; der eine hat Rosetten auf Mauerquadern zur Verzierung an den Seiten; — zwei Gefäfse von weifsem Marmor, zwei von Serpentin, eins von grünlichem Porphyr und ein anderes von rothem Granit.

---

kundet, stimmt nicht durchaus mit der Bekleidung unserer Statue, indem weder ein Doppelgewand entschieden ist, noch bei der Schnallung auf der Schulter Aermel anzunehmen sind. Wichtiger ist es, dafs die drei Töchter des Germanicus, Agrippina die jüngere, Drusilla und Julia Livilla, im Allgemeinen ähnlich bekleidet, jede mit einem Füllhorn versehen, und in ihrer Vereinigung etwa als Fortuna, Concordia und Securitas zu denken, auf grofsen Erzmünzen des Caligula erscheinen.

*) Auf der oberen Abtheilung erscheint ein Hund, der im Verfolgen eines Hasen den Kopf zurück nach dem hinter ihm stehenden Jäger wendet, der im Begriff ist den Bogen abzuschiefsen. Derselbe trägt eine Tunica bis an die Kniee, und eine Mütze mit einem Knauf auf dem Haupt. Hinter dem Hunde erhebt sich eine Pinie, an der ein Fell oder Gewand hängt. Es folgt, vom Beschauer rechts, ein Hund, der auf den Rücken eines niedergeworfenen Rehes gesprungen, und dasselbe mit den Zähnen ergreift; ein Feigenbaum und dann ein Lorbeerbaum, an welchem schräg ein Köcher hängt. Ferner ein auf einem Felsen liegendes Gewand, mit einer grofsen Schnalle, darüber eine Spange, an der Bänder befestigt sind; und in der weiteren Folge ein Pinienbaum mit einem Thierkopfe (vielleicht von einem Reh) auf dem Gipfel. Zwei Vögel sitzen auf den Aesten zu beiden Seiten; und unten am Stamme ist ein Hund angebunden. Endlich erscheint zwischen jener Pinie und einem darauf folgenden Feigenbaum ein rundlicher Untersatz, auf welchem zwei Thierpfoten, die ebenfalls von einem Reh scheinen, kreuzweis übereinanderliegen. — Auf der anderen Abtheilung, in derselben Folge: Ein Schwein, und unter demselben ein Löwe, der jenes angreifen zu wollen scheint. Dann, nach einem Lorbeerbaume, ein Hund, der auf den Rücken eines Ebers gesprungen ist; ein Pinienbaum, auf dem ein Vogel sitzt; ein Löwe, der einen Stier zerfleischt; ein unbelaubter Baum, an dem zwei Becken hängen; ein von einem Hunde, mit Halsband, angefallener Hase; und darunter zwei übers Kreuz gelegte Flöten. Zuletzt, unter einer Pinie, ein Löwe, der im Begriff ist ein Pferd anzugreifen.

Zwischen dieser und der folgenden Abtheilung stehen ebenfalls zwei Candelaber; der eine ist bei den otriculanischen Ausgrabungen gefunden. Am Schafte, der die Form einer nach oben verjüngten gewundenen Säule hat, sind zwei Tauben gebildet, welche Visconti auf den dodonischen Jupiter bezieht, wie das Laub, das ihm Eichenlaub scheint, das aber eher wie Acanthus aussieht. Die Basis, nicht dreieckig, wie gewöhnlich an antiken Leuchtern, sondern hier viereckig, schmücken die Figuren des Jupiter, der Minerva, des Apollo und der Venus, von denen letztere auf Anlafs der Tauben neu gemacht ist; vom Apollo ist nur der Bogen und ein geringer Theil der Figur antik. Jupiter erscheint mit halb verhülltem Haupt, was auf alten Denkmälern selten ist; er hält Speer und Donnerkeil. Minerva, Speer und Opferschale haltend, wird rückwärts gesehen. M. P. Clem. Tom. V, tav. 1 u. 2.

Den Schaft des anderen Candelaber verzieren Laubwerk, Masken und Vögel mit Insecten in den Schnäbeln. Der Gipfel mit der Schale, in der das Licht brannte, ist neu. Die Ecken der Basis, die auf vier Löwentatzen ruht, sind abgestumpft, und auf jeder ihrer einwärts gekrümmten Seiten erscheint eine Vase mit Arabesken in erhobener Arbeit. Auf ihr ruht ein niedriger Kelch mit Blättern von Acanthus und Wasserpflanzen; darüber erhebt sich der Schaft in vier trennbaren Abtheilungen. Die obere in Balaustienform ist von Acanthusblättern und Wasserpflanzen mit vier Blumen umgeben. Auf einer der letzteren ruht eine Schlange, auf den drei anderen Wasservögel, von denen der eine einen Schmetterling mit dem Schnabel ergriffen hat. An einem der Acanthusblätter bemerkt man eine Heuschrecke. — An der zweiten Abtheilung erscheint der Kopf einer Satyrin und drei andere Frauenköpfe, der eine mit Laub, der andere mit Beeren von Epheu. Die dritte Abtheilung verzieren vier Wasservögel, von denen der eine eine Schlange, der zweite eine Heuschrecke, der dritte, wie der vierte, einen Schmetterling im Schnabel hält. Die vierte und unterste Abtheilung ist mit Blättern von Acanthus und Wasserlilien und den Blüthen letzterer geschmückt.

Sechste Abtheilung.

1. Ein Krater, an dem nur das Mittelstück alt scheint, worauf ein stehender Neptun, der mit der Linken sich auf den Dreizack stützt, zwischen einem Seepferd, einem Meerdrachen und zwei Delphinen.

2. Schlafender Genius mit einem Lorbeerkranz in der Hand, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend.

3. Knabe mit einem Crocodil in der Hand.

4. Figur eines Kriegers, der auf ein Knie gesunken ist und

sich mit dem linken Arm aufstützt. Die phrygische Mütze auf seinem Haupte läfst ihn für einen Barbaren erkennen, wobei Visconti an die Kämpfe der Amazonen mit Barbaren und namentlich mit Phrygern erinnert. Neu sind beide Arme, das rechte Bein und der gröfste Theil des linken Fufses. L. L. Tom. III, tav. 50.

5. Knabe mit einer Taube.

6. Die drei letzten Figuren stehen auf einem Sarkophage, dessen schöne Sculpturen den Besuch der Diana beim Endymion vorstellen. Pius VI erhielt ihn von dem Cardinal Cesi zum Geschenk, in dessen Villa vor Porta S. Sebastiano er gefunden ward. Die Darstellung ist an jeder Ecke durch einen auf die Fackel gestützten Genius mit Todtenkranz abgeschlossen. In entsprechender Symmetrie sitzt zur Linken nackt, geflügelt ein bärtiger Schlafgott, in dessen Schofse Endymion ruht, zur Rechten ein junger schlafender Hirt. Er, wie Endymion, ist von einem Baume beschattet, der zwischen Eiche und Platanus schwankt. Ein Baum mit Laub, das einen von jenem verschiedenen Charakter zeigt, erhebt sich hinter dem Wagen der Luna. Bei der nachlässigen Ausführung des Werkes ist auch der sichtbare Flügel des Schlafgottes undeutlich, obwohl einem Schmetterlingflügel ähnlicher als einem Adlerflügel. Amor schreitet als Fackelträger der Luna voran; ihre beiden Hände fassen die Enden des bauschigen Mantels. Im oberen Raume liegt, auf Felsengrund, bekleidet, und durch ein Gefäfs kenntlich, die Nymphe des Berges Latmos. Zwei Flügelknaben, vielleicht Lucifer und Hesperus, sind zurückgeblieben, und schauen nach der Göttin. Einer harret im Wagen, der andere auf einem der beiden Rosse, deren Zügel er hält. Der Lauf derselben wird durch eine hochgeschürzte und mit Jagdstiefeln bekleidete Flügelfrau gehemmt, welche man trotz ihrer Beflügelung und trotz unerwiesener Beziehung in dieser und ähnlichen Darstellungen für eine vereinzelte Hora zu halten pflegt, und vielleicht richtiger für eine Victoria halten sollte.

Beide Querseiten dieses Werks zeigen unter dem Pinienbaume einen sitzenden Hirten mit Schaf und Hund. Auf dem Deckel, den Zoëga wohl mit Unrecht als fremd und zur Hälfte neu bezeichnete, sind vier Lorbeergewinde angebracht, welche von nackten, schwebenden, aber ungeflügelten Knaben gehalten werden. L. L. Tom. IV, tav. 16.

7. Grofses, schönes, fast ovales Gefäfs mit modernem Deckel, um und um mit Weinranken geschmückt. Jeder der beiden Henkel ist durch die heraufgeschlagenen Flügel zweier Schwäne gebildet.

8. Kleine Kriegerstatue.

9. Silen mit einem Schlauche auf dem Rücken, gefunden zu Roma vecchia an der Via Appia i. J. 1789. Neu sind der linke

Arm, die rechte Hand und die Beine. L. L. Tom. VII, tav. 3. — 10. Ganymedes, Bildsäule in Lebensgröfse, gefunden zu Fallerone in der Mark Ancona. Neu die Arme und der Kopf des Adlers. L. L. Tom. II, tav. 36.

11. Knabe mit einer Gans. — 12. Statue eines Satyrs in Lebensgröfse, sehr geflickt, die Beine neu. — 13. Bildsäule des Paris, ebenfalls lebensgrofs; er steht mit übereinander geschlagenen Beinen, mit der Chlamys und phrygischer Mütze, mit dem rechten Arm auf einen Stamm gestützt, die Linke auf den Rücken gelegt. Rechte Hand, Schenkel und Beine und das Meiste vom Stamme verdächtig. — 14. Beinahe lebensgrofse Statue eines im Lauf rückwärts in die Höhe schauenden Jünglings, das Gewand um den linken Arm und rechten Schenkel geschlagen; wahrscheinlich ein Sohn der Niobe. Der rechte Arm fehlt. — 15. Ein Hirt, der ein Schaf trägt. L. L. Tom. III, tav. 44. — 16. Grofses Marmorgefäfs mit bacchischen Genien. — *Darunter:* 17. Meilenstein mit der Inschrift: Imp. Dn. M. Aur. Valerio Maxentio Pio Felici Invicto ac perpet. Aug. V. — 18. Weibliche Gewandfigur mit einem Füllhorn.

19. Kleine männliche Bildsäule, gefunden beim Lateran unter Pius VI; bei Visconti für Hadrian als Mars vorgestellt gegeben. Neu die Arme und das bronzene Degenband über der Achsel. L. L. Tom. II, tav. 49.

20. Schöne Gewandfigur von halber Lebensgröfse, ehemals in der Villa Mattei, durch Aehren in der ergänzten linken Hand als Ceres bezeichnet. Grundlos heifst sie bei Venuti Julia Pia, und bei Maffei Crispina. Die Bekleidung würde einer Ceres nicht durchaus widersprechen, obwohl die Einhüllung in den Mantel ihren Bildern nicht gewöhnlich ist. Doch stimmt der zwar aufgesetzte, aber eigene Kopf mehr zu der heiteren Anmuth einer Muse als zu der strengen Hoheit der eleusinischen Göttin, daher Visconti zuletzt sie etwa für eine Clio hielt, und statt der Aehren eine Rolle in ihrer Hand voraussetzte. L. L. Tom. I, tav. 40.

21. Kleine männliche Statue in der Chlamys.

22. Sarkophag, worauf der Raub der Töchter des Leucippus gebildet ist. Winckelmann erkannte zuerst diesen Gegenstand, den man sonst für den Sabinerraub hielt, auf einem ähnlichen erhobenen Werke der ehemaligen mediceischen Sammlung, ohne ihn jedoch ausführlich zu erklären. *) In der mittleren Hauptgruppe der Fronte erscheinen die Dioscuren mit den von ihnen

*) Winckelmann Monum. ined. Nr. 61.

ergriffenen Mädchen. Eine derselben fafst vor Schrecken das Gewand einer Frau, nach Visconti ihre Mutter Philodice. Drei andere weibliche Figuren, im Ausdruck der Bestürzung, sind etwa Jungfrauen, welche die Blumen zur Hochzeit brachten, die in einem umgestürzten Korbe am Boden liegen. Rechts ist Leucippus bewaffnet, und links sind des Aphareus Söhne begriffen den Frevel zu ahnden. Idas hat bereits das Schwert gezogen; aber Lynceus, sein jüngerer Bruder, scheint ihn, nach Theocrits Erzählung, zu bewegen, den Kampf mit dem Castor ihm allein zu überlassen, um nicht ihre Eltern in Gefahr zu setzen beide Söhne zu verlieren. Das Relief ist von zwei geflügelten Figuren begränzt, die trotz der Fruchtgewinde, die sie halten, eher mit Visconti für Victorien, als mit Zoëga für Horen zu halten sind. An den Seiten des Monumentes ist rechts die Vermählung des Castor mit der Phöbe, und links die des Pollux mit der Hileära vorgestellt. Jedes Paar wird von einem Amor mit der Fackel begleitet; dem einen derselben fehlen die Flügel, wie öfter bei gleich flüchtigen Arbeiten. Gleicher Ursache wird man es zuschreiben können, dafs die Dioscuren nicht wie auf der Vorderseite Spitzhüte haben, durch deren Mangel sich Zoëga bewogen fand an Visconti's Erklärung zu zweifeln, und hier vielmehr die Söhne des Aphareus zu vermuthen, die etwa auf der gröfseren Composition nicht vorhanden wären. Für Castor, den Visconti in dem behelmten Jüngling erkennt, kann auch der Stern in seinem Schilde sprechen. Die Urne auf der Seite des Pollux erklärt Visconti für das Grabmal des Aphareus, welches Idas in der Hitze des Kampfes sich nicht scheute gegen seinen Gegner zu werfen. L. L. Tom. IV, tav. 44.

23. Genius mit umgestürzter Fackel, wie Nr. 2.

24. Krater, gröfstentheils modern, mit bacchischen Gegenständen. Antik ist das Stück desselben, auf welchem zwei Satyrn, im Begriff einen grofsen Stein auf einen Korb mit Trauben zu legen, und ein bärtiger, auf einer Doppelflöte blasender Satyr. Antik ist auch, unter der letzteren Figur, die eine der vier Satyr masken unter den beiden Henkeln dieses Gefäfses.

Darunter eine dem Jupiter geweihte Ara. An der Vorderseite, unter der durch die Buchstaben I. O. M. angedeuteten Inschrift (Jovi optimo maximo), ein auf einem Donnerkeil stehender Adler, worunter eine Muschel zwischen zwei zu beiden Seiten herausspringenden Böcken, in ganz erhobener Arbeit. Die beiden an den Ecken zu den Seiten des Adlers hervorstehenden lorbeerbekränzten Masken sind neu. An der Seite der Ara, vom Beschauer rechts, zwei kreuzweis gelegte Lorbeerzweige, und ein Kaninchen, welches Trauben frifst, und links zwei kreuzweis gelegte Fackeln, an deren einer ein todtes Reh, und an der andern eine Syrinx an einem Bande hängt. An der Hinterseite eine Patera,

ein Opferkrug und ein Schöpflöffel. Unter dieser Ara eine andere viereckige mit der Inschrift eines C. Julius Felix.

Ferner sieht man in dieser Abtheilung einen runden Cippus mit antiker Inschrift, sechs Marmorgefäfse, und über dem Eingange zum folgenden Zimmer ein antikes Bassorilievo mit drei männlichen Togafiguren.

Auf diese Galerie folgen drei jetzt ganz leere Säle, in denen ehemals die im vorigen beschriebenen Candelaber nebst einigen Marmorvasen und anderen, meist wenig bedeutenden Bildwerken aufgestellt waren, wonach sie Galleria de' Vasi e Candelabri genannt wurden. Sie wurden vor einigen Jahren ausgeräumt, um die vaticanische Gemäldegalerie aufzunehmen; die Candelaber wurden in die vorhergehende Galerie gebracht; die übrigen Bildwerke im Museum zerstreut, oder, gröfstentheils, in die Magazine gebracht. — Bis jetzt sind nur die Rahmen der Gemälde aufgehängt; und es heifst, dafs der Plan, diese Säle zur Gemäldegalerie einzurichten, ganz aufgegeben sei.

Ueber dem Eingange des ersten dieser Säle sah man noch vor Kurzem die Copie eines Mosaiks aus dem zehnten Jahrhundert, welches ehemals im Vorhofe der alten Peterskirche über dem Grabmale Otto's II, jetzt in den vaticanischen Grotten aufbewahrt wird.

13. *Galleria geografica.*

Auf diese Säle folgt ein 371 Fufs langer Corridor, der den Namen *Galleria geografica* von den Landkarten führt, die hier an den Wänden, nach der Zeichnung des Dominicaners Ignazio Dante, gemalt sind. Dieselben enthalten genaue Karten aller Provinzen Italiens, und der dazu gehörenden Inseln, nebst den Planen der vorzüglichsten Städte dieses Landes. Die Malereien, welche die gewölbte Decke dieses Corridors schmücken, sind im Pontificate Gregor XIII, unter der Leitung des Muziano, von Antonio Tempesta, Paris Nogari, Marco da Faenza und andern Malern damaliger Zeit ausgeführt und, nachdem sie gelitten hatten, unter Urban VIII restaurirt worden. Sie enthalten Gegenstände des alten und neuen Testaments, aus der Kirchengeschichte, und Wunder der katholischen Kirche, nebst Arabesken und Landschaften. Die letzteren sind Werke des Paul Brill.

An den Wänden sind folgende antike Büsten und Hermen aufgestellt.

1. Bärtiger Kopf mit griechischem Helm. Nase und Obertheil des Harnisches sind alt.

2. Doppelherme eines bärtigen Bacchus und einer Frau; etwa Libera.

3. Bärtiger Kopf mit stark gewölbter Stirn und schräg stehenden Augen, dessen Haar an die Euripidesköpfe erinnert.

4. Bärtiger Kopf mit spärlichem Haar und kurzgeschornem Bart. Das Ohr ist unausgeführt.

5. Doppelherme eines bärtigen Kopfes, der dem Charakter des Hercules entspricht, und eines unbärtigen, in welchem Visconti den Mercur zu erkennen glaubte, da man beide Gottheiten als Erfinder und Vorsteher der Palästra vereinigt vorzustellen pflegte, und daher diese Herme zur Verzierung irgend eines Schauplatzes der gymnastischen Spiele gedient haben konnte. Der angebliche Mercur scheint uns jedoch nicht, wie dem angeführten Gelehrten, mit Pappellaub, sondern mit Weinlaub geschmückt, und daher eher für einen Bacchus, dem auch mehr der Charakter seines Gesichtes entspricht, gehalten werden zu müssen. Beide Köpfe bekränzt, mit demselben Laub auch dieselbe Corona tortilis. Visconti gab nach jener von ihm geäufserten Meinung auch der Vermuthung Raum, hier einen bärtigen und unbärtigen Hercules zu sehen; auf dieselbe Weise, wie man bärtige und unbärtige Köpfe zur Bildung des Janus und Bacchus auf alten Monumenten in Doppelhermen vereinigt sieht. M. P. Clem. Tom. VI, tav. 13. Nr. 2.

6. Doppelherme des bärtigen Bacchus. L. L. Tom. VI, tav. 8. Nr. 1.

7. Bärtiger Kopf.

8. Bärtiger Bacchus. Der Hinterkopf neu.

9. Bärtiger Kopf mit Glatze. Die Nase neu.

10. Bärtiger Bacchus. L. L. Tom. VI, tav. 7.

11. Doppelherme des bärtigen Bacchus.

12. Herme eines unbekannten Römers mit einem Helm bedeckt. Neu der Helmkamm und die Herme vom Halse unterwärts. L L. Tom. VII, tav. 23.

13. Bärtiger Kopf.

14. Bärtiger Kopf. Der moderne Schaft steht auf einem antiken Hermensockel, mit übriggebliebenen Vordertheilen der Füfse und dem Namen des Pisistratus in griechischer Inschrift.

15. Kopf eines unbärtigen Mannes mit Glatze. Die Nase neu.

16. Unbärtiger Mannskopf.

17. Weiblicher Kopf mit sehr zierlichem Haarputz. Er besteht in einem mit zwei Binden befestigten Tuche, welches das Haar seitwärts und hinten umwickelt, ohne das Hinterhaupt ganz zu verdecken. Man hielt ihn für eigenthümlich den Bildnissen der Sappho, weil Frauenköpfe auf mitylenischen Münzen, die höchst wahrscheinlich diese Dichterin vorstellen, in einigermafsen ähnlichem Hauptschmuck erscheinen. Der ideale Charakter unseres

Kopfes veranlafste jedoch Visconti, sie für Erato oder wahrscheinlicher für Venus zu halten, weil diese beiden Göttinnen die Haare in ein Tuch geschlagen auf alten Monumenten vorkommen. L. L. Tom. VI, tav. 4. Nr. 2.

18. Sogenannte Doppelherme des Bias und Thales; gefunden in der Villa Fonseca auf Monte Celio. Der eine dieser Köpfe bewährt sich als das Bildnifs des Bias durch seine Aehnlichkeit mit der Herme dieses Weisen mit dessen Namen, im Saal der Musen. Die Benennung des anderen gründet sich auf eine Vermuthung Visconti's, der zufolge Thales mit dem Bias hier vereinigt erscheint, weil er wie dieser aus Priene, und einer der bekannten sieben Weisen Griechenlands war. Das Gesicht dieses Kopfes ist angesetzt, und von mehr bläulichem Marmor als das Uebrige des Werkes, so dafs es fast zweifelhaft scheinen sollte, ob es dazu gehört. L. L. Tom. IV, tav. 24.

19. Doppelherme des Homer und Archilochus; ebenfalls in der zuvor gedachten Villa Fonseca gefunden. Die Benennung des ersten dieser Köpfe bezeugt die Aehnlichkeit mit den entschiedenen Bildnissen dieses Dichters. Die des anderen gründete sich bei Visconti auf die Umstände, welche wahrscheinlich machen, dafs man beider Bildnisse in Doppelhermen vereinigt vorstellte; indem die Gedächtnifsfeier des Homer und Archilochus an einem und demselben Tage in Griechenland begangen ward, Kritiker und Grammatiker dem Archilochus gleichen Werth als Dichter mit dem Homer in gewisser Hinsicht zuerkannten, und jener daher vielleicht der Einzige war, den man für würdig hielt, mit diesem vereint im Bildnifs zu erscheinen. Wo beide Oberköpfe verbunden sind, ist ein Loch zu bemerken. L. L. Tom. VI, tav. 20.

20. Kopf Mercurs mit dem Petasus. Neu ist Nase, Kinn, Unterlippe, ein Theil vom Rande des Petasus, so wie Hals und Brust. L. L. Tom. VI, tav. 3. Nr. 1.

21. Kopf des Antisthenes, in der Villa Hadrians gefunden; vollkommen ähnlich der Herme mit dem Namen desselben im Saal der Musen. Die Brust ist neu. L. L. Tom. VI, tav. 35. Nr. 2.

22. Langbärtiger Kopf.

23. Männlicher Kopf mit einer dichtanschliefsenden Mütze bedeckt. Visconti glaubte hier den Vulcan zu erkennen, weil die für diesen Gott gehaltene Figur einer herculanischen Bronze (Bronzi erculani Tom. II, prefazione) einen ähnlichen Kopfputz zeigt, die Benennung dieser Figur aber, durch die ähnliche Bekleidung des oberwärts ergänzten Vulcan einer bekannten borghesischen Ara für ihn eine allerdings schwache Bestätigung zu erhalten schien. L. L. Tom. VI, tav. 4. Nr. 1.

24. Herme, deren bärtiges Haupt ein mit einer bacchischen Stirnbinde befestigtes Tuch bedeckt. Visconti erkannte in diesem

Kopfe den Schlaf, wegen der Aehnlichkeit der Gesichtsbildung und des Charakters des Bartes in entschiedenen Bildern dieser Gottheit auf Reliefs. Wahrscheinlichkeit gewinnt diese Erklärung durch das auf beiden Seiten hinaufgezogene Kopftuch, welches etwas vom Haupte Emporstehendes, vermuthlich Schmetterlingflügel, zu verbergen scheint. Das verhüllende Tuch selbst ist anderen Figuren des Schlafgottes fremd. Visconti sucht sie aus einer Willkür des Künstlers zu erklären, der den Kopf des weichlichen Gottes vor der Sonnenhitze habe schützen wollen. L. L. Tom. VI, tav. 11.

25. Doppelherme eines pinienbekränzten Satyrs und einer mit Epheu bekränzten Frau.

26. Kopf des Hercules mit der Löwenhaut bedeckt.

27. Doppelherme des Liber und der Libera, des bärtigen Bacchus mit Stirnkrone und der Göttin mit gewundener Stirnbinde.

28. Bärtiger Bacchus. Neu: Stirn, Oberkopf, Nase und Untertheil des Bartes.

29. Bärtiger Bacchus mit Stirnkrone.

30. Kopf einer Satyrin mit bacchischer Stirnbinde.

31. Kopf mit hoher Stirn und starkem Bart.

32. Bärtiger Kopf.

33. Doppelherme eines Ammon und gehörnten Bacchus, beide mit Stirnbinden und auffallend weichlichen Zügen; der Ammonskopf jedoch überdiefs mit Barthaaren von den Wangen bis zum Kinn. Mittelmäfsige, aber wenig ergänzte Arbeit.

34. Grobe Doppelherme eines kahlköpfigen Silen und eines Satyrs. Beide sind mit Epheu bekränzt und haben die herabhängenden Bänder. Die Ohren des Silens sind breit gedruckt, und konnten schwerlich spitz sein.

35. Doppelherme eines bärtigen Liber und einer Libera, beide mit einer Schnur um die Stirn.

36. Bärtiger Kopf mit krausem Haar und herculischem Nacken.

37. Bärtiger Kopf von grober Arbeit.

38. Grobe Doppelherme eines panisken Mannskopfes und einer Frau.

39. Schlechter Kopf, dem Demosthenes ähnlich; die Nase neu.

40. Satyrkopf von edlen sehr jugendlichen Zügen, mit Stirnbinde und Epheuzweig darüber.

41. Weiblicher Kopf mit alterthümlichen Lockenreihen und schmaler Stirnbinde.

42. 43. Zwei bärtige Bacchusköpfe; der erste stark geflickt.

44. Frauenkopf mit über der Stirn geknüpften Haarflechten. Vom Gesicht sind nur die Augen alt.

45. Unbärtiger ältlicher Kopf.

46. Hermenkopf eines Komikers, mit Unterkleid und in ganzer Maske. Das Bruststück war nur gebrochen. Das Hinterhaupt neu.

47. Geschorner Jünglingskopf, der eingesetzte Augen hatte. Zwei tiefe parallele Löcher über der Stirn, und ein drittes gegen das linke Ohr zu, mochten ein Stirnband halten. In den Ohrlöchern war vermuthlich Schmuck eingesetzt.

48 — 51. Vier bärtige Köpfe. An dem ersten derselben ist Nase und Kinn modern.

52. Doppelherme des bärtigen Bacchus.

53. Doppelherme. Von dem bärtigen Kopfe ist die rechte Seite des Hauptes mit dem unbärtigen verbunden, der Rest jenes Kopfes aber angesetzt und wahrscheinlich fremd.

54. Langbärtiger Kopf mit langem Gesicht und Glatze.

55. Bärtiger Kopf von schlechter Arbeit und stark geflickt.

56. Frauenkopf mit Schnur um die Stirn und wohl erhalten.

57. Bärtiger Kopf.

58. Bärtiger Bacchus.

59. Kopf des Sokrates.

60. Bärtiger Kopf.

61. Kopf des Methrodor.

62. Bärtiger Kopf, sehr stark geflickt und ergänzt.

63. Bärtiger Kopf; unter der Brust ist von neuerer Hand der Name Aristoteles geschrieben. Die wahrscheinlichen Bildnisse dieses Philosophen bei Visconti Icon. grec. Tom. I tav. 20 sind unbärtig, und zeigen mit diesem Kopfe keine Aehnlichkeit. Neu ist an ihm der untere Theil des Bartes und der Hals; sonst ist derselbe wohl erhalten.

64. Jugendliche Herculesherme von guter Sculptur, gefunden in der Villa Hadrians, mit Pancratiastenohren und Lemniscen; am Pilaster das männliche Glied mit Weinlaub und Früchten von neuerer Hand verdeckt. Die Kopfbekränzung erklärt Visconti für Pappellaub, sollte aber eher Weinlaub scheinen, wofür sie auch der Ergänzer gehalten, und daher Trauben hinzugefügt hat. Neu ist auch die Nase. L. L. Tom. VI, tav. 12.

65. Herme des jugendlichen gehörnten Bacchus; eine auf antiken Monumenten seltene Vorstellung. Den Kopf bekränzt eine Corona tortilis, die aufgelöst zu beiden Seiten über die Schulter herabfällt. Die Nase ist neu. L. L. Tom. VI, tav. 6. Nr. 1.

66. Jugendlicher Mannskopf. Neu Nase und Kinn, und das Meiste an der Ober- und Unterlippe.

67. Bärtiger Kopf mit Stirnkrone; neu vom Halse unterwärts, defsgleichen die Nase. Visconti glaubte in ihm den Pythagoras zu erkennen, scheint aber später diese Meinung zurückgenommen zu haben (S. Icon. grec. Tav. XVII, Not.). In der That zeigt dieser Kopf keine Aehnlichkeit mit den durch den Namen des gedachten

Philosophen bezeichneten Bildnissen, auf Münzen und Gemmen. M. P. Clem. Tom. IV, tav. 26.

68. Männlicher Kopf mit kurz geschornem Bart. Neu die Nase und das Meiste der Ohren.

69. Kopf des Epicur mit moderner Brust.

70. Kleiner geflügelter Kopf des Mercur. Neu die Brust mit dem Caduceus an der Seite.

71. Bärtiger Kopf. Die Nase neu.

ZWEITES HAUPTSTÜCK.

Die vaticanische Bibliothek mit dem Archiv.

A.

Geschichtliche Einleitung. Von dem Archiv des lateranischen Palastes.

Bevor wir die Beschreibung der litterarischen Sammlungen des Vaticans, des Archivs und der Bibliothek beginnen, ist es nothwendig, eine Geschichte des älteren päpstlichen Archivs bis zum fünfzehnten Jahrhundert vorauszusenden, da sich hiernach allein der Werth der jetzigen Sammlungen für Documente der früheren Zeit bestimmen läfst. Eine gründliche Behandlung dieses Gegenstandes, die wir hiebei zum Grunde legen könnten, fehlt uns gänzlich. Denn Rasponi's Geschichte des älteren päpstlichen Archivs bis auf Martin V in seiner Beschreibung des Laterans, *) grofsentheils nach dem ungedruckten Werke des Onofrio Panvinio über diese Basilica, ist theils sehr ungenügend, theils so unkritisch, dafs man sie nur mit der gröfsten Vorsicht gebrauchen kann. Wichtiger allerdings sind: Gaëtano Marini Memorie istoriche degli archivi della Santa Sede, **) durch ihre reichhaltigen archivalischen Nachrichten, die mit der Verlegung des H. Stuhls nach Avignon beginnen; aber auch sie erweisen sich für die frühere Zeit als völlig unbedeutend und nur als Zusammenstellung dessen, was Rasponi, Assemani in der Vorrede seines Catalogus Manuscriptorum Codicum bibliothecae Apostolicae Vaticanae, Tiraboschi und Andere geben.

Wir beginnen unsere Erzählung mit der Zeit nach Constantin, wo zuerst von einem päpstlichen Archive, als einem

---

*) De basilica et patriarchio Lateranensi. Rom 1656 p. 244 sq.
**) Mit Constantino Ruggieri's Memorie istoriche della Biblioteca Ottoboniana zusammen herausgegeben durch Angelo Mai, Rom 1825.

besondern für die Aufbewahrung kirchlicher Documente und Handschriften bestimmten Institute, die Rede sein kann. An sich wäre es freilich nicht unwahrscheinlich, daſs man schon früher für die Aufbewahrung wichtiger Urkunden in der römisehen Kirche Sorge getragen, da theils der ausgedehnte schriftliche Verkehr der älteren Päpste, theils das Aufzeichnen der Märtyreracten, um in der Gemeinde die sichere Kunde von ihrem Glaubenskampfe und Ende zum Behuf ihrer Gedächtniſsfeier zu erhalten, darauf führen konnte. Von der Gründung eines eignen dafür bestimmten Instituts, eines Archivs, war man aber damals gewiſs sehr weit entfernt, da dieſs eine ausgebildetere Organisation des kirchlichen Geschäftslebens voraussetzen würde, als sie jene Zeit besaſs, und unter den damaligen Verhältnissen besitzen konnte; man begnügte sich wohl nur mit dem einfachen Aufbewahren der Documente, etwa an demselben Orte, wo die heiligen Schriften lagen, und mehr als dieses will auch die Erzählung des Liber Pontificalis, daſs Papst Antheros (237 — 38) die Märtyreracten gesammelt und in der Kirche verborgen habe, die man als die älteste Erwähnung des Archivs anzuführen pflegt, nicht sagen, so daſs wir einer genauern Untersuchung ihrer Beweiskraft uns enthalten können. Doch auch abgesehen davon, würde es noch immer zweifelhaft bleiben, wie viel von diesen Urkunden aus den Stürmen der Verfolgung gerettet wurde, da diese nicht minder heftig gegen die schriftlichen Denkmale der Christen, als gegen diese selbst wütheten, um allen Keim, woraus die verhaſste Secte nach den erbittertsten Verfolgungen stets von neuem sich erzeugte, von Grund aus zu zerstören. Seit Constantin war dagegen der Kirche ein ruhiges und friedliches Dasein gesichert; mit ihm trat ein ausgedehnteres Wirken nach auſsen ein, theils durch den Erwerb eines groſsen Besitzstandes, theils durch die verwickelteren Verhältnisse der einzelnen Kirchen zu einander und zum Staat. Dieſs führte zur Ausbildung eines kirchlichen Geschäftslebens, wovon die Einrichtung einer eignen Kanzlei und eines damit in Verbindung stehenden Archivs die nothwendige Folge war; beides finden wir daher seit dieser Zeit in den angesehensten christlichen Kirchen, zu Rom,

Constantinopel und Ravenna, mit fast gleicher, der weltlichen Verwaltung nachgebildeter Einrichtung.

Aus Mangel an äufseren Zeugnissen kann der Zeitpunkt der ersten Stiftung nicht genauer, als es so eben geschehen ist, festgestellt werden. Denn Cenni's Ansicht, *) dafs Papst Julius I (336 — 352) der ursprüngliche Stifter des päpstlichen Archivs sei, so wenig sie auch bei einer sichern äufsern Beglaubigung, an innerer Unwahrscheinlichkeit leiden würde, beruht lediglich auf einer verdächtigen Stelle im Liber Pontificalis, die in ihrer weitern Ausführung späterer Zusatz ist. **) Eben so wenig steht die erste Einführung der Notarii Regionarii, denen mit den Canzleigeschäften zugleich auch die Verwaltung des Archivs oblag, chronologisch fest; nach unsichern Zeugnissen des Liber Pontificalis wird sie von einigen den Päpsten Clemens und Fabianus zugeschrieben; höher als das vierte Jahrhundert kann sie aber nicht hinaufgerückt werden, da das ganze Institut augenscheinlich der Reichscanzlei der Constantinischen Zeit nachgebildet ist. Die älteste sichere Erwähnung des Archivs finden wir in einem unter Papst Damasus (367 — 85) gehaltenen Concil, dann in den Briefen der Päpste Innocenz I (402 — 17), Bonifaz I (418 — 22) und Leo I (440 — 61), und den Schriften des Hieronymus. ***) Der Liber Pontificalis führt Urkunden aus demselben in den Lebensbeschreibungen Leo I, Hormisdas und Gelasius I an.

Es bildete einen Theil der alten päpstlichen Canzlei, die sich in einem zum lateranischen Palast gehörigen Ne-

---

*) Dissertazioni sopra varj punti interessanti d'istoria ecclesiastica etc. etc. Tom. I, p. 76.

**) Nach der Ausgabe von Bianchini Tom. I. p. 55. Hic constitutum fecit, ut nullus Clericus causam quamlibet in publico ageret, nisi in Ecclesia: et notitia, quae omnibus pro fide ecclesiastica est, per Notarios colligeretur et omnia monumenta in Ecclesiam per Primicerium Notariorum confecta celebrarentur, sive causationem, vel instrumenta aut donationes vel commutationes vel traditiones aut testamenta vel allegationes aut manumissiones Clerici in ecclesia per Scriniarium sanctae Sedis celebrarent. In dem Catalogus Reginae fehlt alles, und in dem Veroneser Codex steht nur: hic constitutum fecit, ut nullus clericus causam quamlibet in publico ageret; alles Weitere ist demnach als späterer Zusatz verdächtig.

***) Siehe über diese Stellen: Galletti del Primicero della S. Sede Apostolica e di altri uffitiali maggiori del Sacro Palagio Lateranese. Rom 1776, p. 4 sq., wo sie ausführlich stehen. Die Briefe Leo's I sind nach der Ausgabe der Ballerini im ersten Theile: Ep. 65, p. 995. Ep. 69, p. 1006, und Ep. 119, p. 1260. Hieronymus erwähnt des Archivs in Lib. II. adv. Rufinum: Si a me fictam epistolam suspicaris, cur eam in Romanae Ecclesiae chartario non requiris?

bengebäude befand, und Scrinia Apostolica oder, vom Palaste, Sacrum Scrinium Lateranense hiefs; *) ein Verzeichnifs der päpstlichen Einkünfte aus dem eilften Jahrhundert in der Canonen-Sammlung des Cardinals Deusdedit und dem Zinsbuche des Cencius, **) das zum Theil auf Urkunden des Archivs beruht, nennt es archivium juxta Paladeum Lateranense, oder archivium S. Palatii Lateranensis. Es ist daher ganz irrig, dasselbe, gleich den andern bischöflichen Archiven, mit einer der Hauptkirchen Roms, der Basilica des Laterans oder St. Peter, in Verbindung zu setzen; beide hatten vielmehr ihre eigenen, in sehr frühe Zeit hinaufgehenden Sammlungen, die sich auf ihr besonderes Interesse bezogen, und mit dem päpstlichen, zur Canzlei gehörigen Archive nichts zu thun hatten. ***) Alle Annahmen von verschiedenen Versetzungen des Archivs vom Lateran nach St. Peter, und umgekehrt, denen wir bei Tiraboschi, Rasponi und Andern begegnen, fallen hiermit als ganz unbegründet und unstatthaft fort.

Der Canzlei und mit ihr dem Archive standen die Notarii Regionarii vor, die ein eigenes Collegium bildeten, mit dem Primicerius Notariorum an der Spitze. Die wichtigen Geschäfte, die ihnen aufserdem übertragen wurden, wie Gesandtschaften, Geschäftsführung bei den Concilien, wo sie die Acten anfertigten, sie dem Volke vorlasen, die abzuhörenden Zeugen hineinführten u. s. w., gaben ihnen den Vorrang vor den übrigen päpstlichen Palastbeamten; während der Stuhlerledigung und in Abwesenheit des Papstes stand sogar der Primicerius gemeinschaftlich mit dem Archipresbyter und Archidia-

---

*) Liber Pontificalis in vita Zachariae: fecit autem a fundamentis ante scrinium Lateranense porticum atque turrem, ubi et portas aeneas atque cancellos constituit. Dafs Scrinia als Canzlei zugleich das Archiv in sich gefafst, beweist vor vielen andern Belegen am deutlichsten der Liber Diurnus Cap. 2, tit. 2: in archivo dominico nostro S. R. E, scilicet in sacro Lateranensi scrinio.

**) Aus der Sammlung des Deusdedit abgedruckt in Borgia del dominio temporale della Sede Apostolica nelle Due Sicilie. Rom 1789. Appendix document p. 3, und aus dem Zinsbuche des Cencius bei Muratori Antiq. M. A. T. V, p. 827.

***) Diefs beweisen auch die allgemeinen Bezeichnungen, unter denen es vorkommt; wie Archivium S. R. E., Archivium Sanctissimum, Archivium dominicum, chartarium Romanae Ecclesiae u. s. w. Archivum S. Petri in einer Bulle Agapets II (Lambecii Bibliotheca Vindobonensis Ed. Kollarii Tom. II, p. 332, ita quoque inventis quibusdam exemplaribus, chartae vetustate admodum adtritis in archivo S. Petri reperimus) heifst daher nichts weiter, als päpstliches Archiv; wenigstens wäre es ganz gegen den Sprachgebrauch jener Zeit, die Worte S. Petri ohne Beisatz von basilicae oder ecclesiae auf die Peterskirche zu deuten.

conus an der Spitze der Regierungsgeschäfte. *) Diejenigen dieser Notare, denen die Schreibung der päpstlichen Briefe und Urkunden und die Verwaltung des Archivs besonders oblag, hiefsen Scriniarii; als Entwerfer der Bullen unterzeichnen sie sich: Notarii Regionarii et Scriniarii S. R. E.; sie wurden aus der Zunft der Tabellionen genommen, **) und bildeten, seitdem die Leitung der Canzlei einem besondern Beamten, dem Bibliothecarius der römischen Kirche, übergeben war, ein eigenes Collegium, mit dem Protoscriniarius oder Archiscrinius an der Spitze, der als Anfertiger der Bullen sich in vielen Unterschriften derselben seit dem 9ten Jahrhundert findet; die Aufsicht über das Archiv legt ihnen Isidorus ***) ganz vorzüglich bei. Die ersten Bibliothekare der römischen Kirche kommen unter Papst Sergius (687 — 701) vor. †) Was zur Einführung dieser Würde, die irriger Weise mit dem gänzlich davon verschiedenen Cardinal-Bibliothekar der späteren Zeit in Verbindung gesetzt wird, die nächste Veranlassung gegeben, und worin ihre Amtsthätigkeit bestanden, hierüber sind aus Mangel an bestimmten Angaben nur Vermuthungen erlaubt. Vielleicht dafs der ausgedehnte und wichtige Wirkungskreis des Primicerius, so wie seine höhere Stellung, eine Theilung seiner Amtsbefugnisse nothwendig machte, so dafs man die eigentlichen Canzleigeschäfte und das Archiv von den übrigen wichtigern trennte, und ihre Leitung einem besondern Beamten, dem Bibliothecarius, übertrug; denn dafs dieses die eigentliche Wirksamkeit desselben gewesen, beweist theils sein Name, theils der Umstand, dafs er

*) Siehe hierüber, wie über das Amt der Notarii Regionarii überhaupt, das vorhin angeführte Werk von Galletti del Primicero.

**) In der Beschreibung der Lateranskirche von Johannes Diaconus, worin unter andern auch von den sieben päpstlichen Palastwürden die Rede ist (s. Theil I, s. 222 dieses Werks), heifst es: Quintus est Protoscriniarius, qui praeest Scriniariis, quos Tabelliones vocamus.

***) Origines XX, 9. Apud Romanos illi, qui libros sacros servant, scriniarii nuncupantur.

†) Bulle dieses Papstes vom Jahre 698, bei Mabillon de R. D. p. 436, mit der Unterschrift: Data VIII. Kal. April. per manus Johannis Bibliothecarii tunc sanctae Sedis Apostolicae, anno pontificatus etc etc. Derselbe Papst soll auch den nachherigen Gregor II zum Bibliothekar ernannt haben; die Worte: bibliothecae illi est cura commissa in der Lebensbeschreibung des letztern im Liber Pontificalis (Ed. Blanchinii I, p. 163), worauf man sich hierbei beruft, beziehen sich aber nur auf die gottesdienstlichen Bücher, deren Obhut dem jungen Subdiaconus und Sacellarius anvertraut war; sonst hätte der genaue und der Verfassung des römischen Hofes kundige Verfasser jener Lebensbeschreibung, vielleicht selbst ein Bibliothekar der römischen Kirche, sich wohl bestimmter ausgedrückt,

er seit dem achten Jahrhundert statt des Primicerius die päpstlichen Bullen datirt. *) Anastasius vergleicht ihn daher in seiner Uebersetzung des achten allgemeinen Concils mit dem Chartophylax der Constantinopolitanischen Kirche, dem gleichfalls die Verwaltung des Archivs und der Canzlei oblag, nebst andern damit zusammenhängenden sehr wichtigen Geschäften. **) Der Papst wählte zu diesem Amte Subdiaconen oder noch höher stehende römische Geistliche, sehr oft Cardinal-Bischöfe; der Bibliothecarius war daher dem Primicerius nicht unterworfen, der mit den übrigen Notaren eine eigene Stelle im römischen Clerus zwischen den Subdiaconen und den niedern Graden einnahm. ***) Diefs so eben dargestellte Verhältnifs blieb, bis seit dem zwölften Jahrhundert sich die Behörden bildeten, aus denen die römische Curie jetzt besteht. Die alte Canzlei, die Scrinia Apostolica, die früher den ganzen Geschäftskreis enthielt, fielen dadurch fort, und das Archiv wurde nun mit dem Schatze vereinigt, und der Aufsicht des Thesaurarius übergeben.

Es enthielt aufser den Urkunden über den Besitzstand der römischen Kirche (Patrimonium S. Petri), der Correspondenz der Päpste mit den Kaisern, Patriarchen und Bischöfen, Concilienacten und ähnlichen, die damaligen Glaubensstreitigkeiten betreffenden Documenten, auch Handschriften von Canonen-Sammlungen, Liturgien und Kirchenvätern. So liefs Papst Vigilius die metrische Bearbeitung der Apostelgeschichte des Subdiaconus Arator, nachdem sie ihm der Dichter im versammelten Presbyterium vorgelesen, durch den Primicerius Notariorum Surgentius in das Archiv tragen. †) In den Briefen Gregors des Grofsen ist gleichfalls öfter von Hand-

*) Wenigstens war diefs seitdem die regelmäfsige Sitte, gegen welche die wenigen Bullen späterer Zeit, die vom Primicerius datirt sind, nur als Ausnahmen gelten könnten, indem vielleicht der regierende Papst keinen besondern Bibliothecarius ernennen wollte, oder der ernannte verhindert oder abwesend war.

**) Labbé Concilia Generalia T. VIII, p. 999.

***) Der Cardinal Rasponi giebt in seiner angeführten Beschreibung des Laterans p. 248 nach Panvinius ein höchst unkritisches Verzeichnifs der päpstlichen Bibliothekare, das gröfstentheils ohne Prüfung von den Assemani in ihrem Catalogus bibliothecae Vaticanae Tom. I p. 54 aufgenommen und erweitert ist; es beginnt mit dem h. Hieronymus als ältestem Bibliothekar, und führt als solche nicht blofs die Primicerien auf, die bisweilen päpstliche Urkunden datiren, sondern auch die späteren Canzler und Viceeanzler, die nichts mehr mit dem alten Archiv zu thun hatten.

†) Galletti del Primicero p. 20.

schriften desselben die Rede, welche auswärtige Bischöfe von ihm verlangen *) Daher der Name bibliotheca, archivium et bibliotheca für das päpstliche Archiv, **) und Bibliothecarius für seinen Vorsteher, woraus man fälschlich eine besondere vom Archiv getrennte päpstliche Handschriften-Sammlung herleiten will, die entweder mit demselben später vereinigt worden, oder als eine eigene Sammlung die Grundlage der heutigen vaticanischen Bibliothek gebildet. In unserer Epoche gab es nur e i n e Sammlung, die, gleich den übrigen bischöflichen Archiven, beides, Urkunden und Handschriften, enthielt. Die vaticanische Bibliothek dagegen ist eine rein wissenschaftliche Stiftung der Päpste des 15ten Jahrhunderts, hervorgegangen aus dem geistigen Streben, das damals die Fürsten Italiens beseelte. Die beiden Bibliotheken, die nach dem Liber Pontificalis Papst Hilarus neben dem Baptisterium des Laterans erbaute, werden irrig von den Vertheidigern dieser Ansicht darauf gedeutet; bibliotheca hat hier nur die Bedeutung von kirchlichem Nebengebäude, wie Secretarium, Pastophoria, und nicht die einer Handschriften-Sammlung.

So besafs denn Rom ein Archiv, dessen Entstehung fast gleichzeitig ist mit dem Beginne einer politischen Existenz für die christliche Kirche, und das bei dem ausgebreiteten und in alle Verhältnisse tief eingreifenden Wirken der Päpste die wichtigsten Urkunden über weltliche und kirchliche Angelegenheiten enthalten mufste. Aus ihm schöpften nicht nur die Geschichtschreiber der Päpste, welche die kurzen Verzeichnungen des Liber Pontificalis zu wahrer Geschichtserzählung erhoben; auch wenn Zweifel entstanden über Punkte der Kirchenzucht und Liturgie, oder des kirchlichen Lebens überhaupt, suchte man in ihm nach Belehrung und Entscheidung. Den wichtigsten Theil desselben bildeten die Regesten der Päpste, die mit Leo I beginnen, und alle von ihnen erlassenen Schreiben nach den Daten geordnet enthiel-

*) Blume Iter Italicum Bd. 1, p 8 u. 41. In der Vorrede seiner 40 Homilien an den Bischof Secundinus von Taormina sagt Gregor I, dafs sie im päpstlichen Archiv aufbewahrt würden.

**) Z. B. in dem vorhin angeführten Verzeichnifs päpstlicher Einkünfte in der Canonen-Sammlung des Deusdedit, und im Liber Pontificalis, vita Gelasii I.

ten. Welch eine reiche Quelle für die Geschichte des Mittelalters würden wir daher besitzen, wenn dieser wichtige Urkunden-Schatz, den die Weltherrschaft der Päpste gegründet, und ihre feste und unerschütterliche Stellung gegen allen verderblichen Einfluſs gesichert hatte, uns in seiner Vollständigkeit aufbewahrt wäre! Aber leider hatte die Auflösung der alten päpstlichen Canzlei des Laterans, und die damit zusammenhängende Veränderung in der Verfassung der Curie, ihn seines äuſsern Anhalts beraubt, und dadurch einer theilweisen Zersplitterung Preis gegeben, die mit der Verlegung des h. Stuhls nach Avignon eintrat. *)

Zuerst lieſs Clemens V bald nach seiner Thronbesteigung einen Theil des Archivs nebst den Regesten seiner nächsten Vorgänger nach Frankreich bringen. Mehr jedoch, als das praktische Bedürfniſs erheischte, scheint damals von Rom nicht entfernt worden zu sein. Denn als die im Palast zu Carpentras, wo Clemens zuletzt Hof hielt und starb, versammelten Cardinäle dem Tesoriere Raimundus Fabri, Archidiaconus von Toul, den Auftrag ertheilten, den alten und neuen Schatz dem Cardinal Kämmerling Arnald von Auch auszuhändigen, wurden auſser den Kostbarkeiten, goldenen und silbernen Gefäſsen, kirchlichen Gewändern, Diplomen, Privilegien und Bullen, auch neun Regestenbände von Bonifaz VIII, einer von Benedict XI und zehn von Clemens V, übergeben. Was von dem päpstlichen Archive und dem Schatz in Rom zurückgeblieben war, wurde vor der Zerstörungswuth der Römer nach verschiedenen Orten Italiens geflüchtet. Das Breve Pius IV an den Cardinal Amulio, die neue Einrichtung des vaticanischen Archivs betreffend, bezeichnet die Städte Rimini, Bologna, Assisi, Perugia, Anagni, Viterbo, Ravenna, Macerata, wo er nach Originalen von Urkunden, welche die Päpste beträfen, suchen solle, um sie mit dem neuen Archiv zu vereinigen. Eine Kiste mit Urkunden wurde im Dominicanerkloster zu Treviso aufbewahrt,

*) Wir folgen hierin gänzlich Marini memorie istoriche p. 10 sq., die für diese und die folgende Zeit durch ihre reichhaltigen Mittheilungen aus dem päpstlichen Archiv sehr wichtig werden.

bis Benedict XII im Jahre 1342 sie durch den Bischof des Orts öffnen, und den Inhalt nach Avignon bringen liefs.

Der gröfste und wichtigste Theil des Archivs kam mit dem Schatze nach dem Kloster S. Francesco zu Assisi, wo beides jedoch keineswegs vor Raub und Beschädigung gesichert war. Denn 1320 plünderten die Bewohner von Assisi, unter dem Vorwande Truppen gegen die Peruginer besolden zu müssen, den päpstlichen Schatz, wobei aufser Kostbarkeiten und Geld, ihres prachtvollen Einbandes wegen, auch liturgische Handschriften entwandt wurden; das Verzeichnifs der verloren gegangenen Stücke befindet sich noch im Archiv. Johann XXII und Benedict XII waren daher eifrig darauf bedacht, die Urkunden und Regesten nach Avignon in Sicherheit zu bringen; doch blieb es zunächst nur bei der Aufnahme von Verzeichnissen, von denen sich das von Bertrandus Carici, Archidiaconus von Vaure, und Wilhelm Dulcini, Generalprocurator der Dominicaner, im Jahre 1327 angefertigte noch im Archiv vorfindet; den Transport selbst machte der unruhige Zustand Italiens nicht räthlich. Er erfolgte daher nicht eher, als bis Giovanni da Amelio 1338 nach Assisi gesandt wurde, um mit dem Rector und Tesoriere von Spoleto die Verzeichnisse zu untersuchen, und theils von mehreren ihm ausdrücklich bezeichneten Documenten, theils von dem, was er von den vorhandenen Regesten, Urkunden und Büchern für gut befinden würde, die Originale oder beglaubigten Abschriften hinüber zu schaffen. Zugleich wurden Schreiben an den Guardian und Custoden des Klosters, so wie an die Gemeinden von Assisi, Florenz, Perugia und Pisa gesandt, damit sie die Sachen sicher durchgehen liefsen. Den 28 April 1339 war Giovanni in Avignon zurück, und erhielt, den noch vorhandenen Kammerrechnungen zufolge, seine Auslagen mit 40 Goldgulden zurückerstattet. *) So weit unsere Nachrichten gehen, war diefs die erste und einzige

*) Marini a. a. Orte p. 13. In den Kammerrechnungen heifst es, er habe die 40 Goldgulden erhalten: de expensis per ipsum factis pro portatura quorundam fardellorum regestris summorum P. P. ac libris aliis, privilegiis et scripturis D. N Papam et rom. ecclesiam tangentibus per ipsum receptorum in Assisio de sacrestia superiori Fratrum minorum, in qua conservatur certus thesaurus D. Papae et rom. ecclesiae, et assignatorum per ipsum in Avinione ipsi D. N. Papae et camerae ap. tam pro naulo navis, quam pro loquerio mulorum, qui portaverunt, praedicta per certa loca, cordis, gabellis et passagiis.

Sendung, welche von Assisi nach Avignon gekommen. Zwar ließ Giovanni da Amelio, nach glücklicher Beendigung seines Auftrags, zum Nuntius und Riformatore der päpstlichen Besitzungen in Italien ernannt, noch in demselben Jahre 1339 durch den Tesoriere der Mark, Bertrandus Sanierii, und den von Spoleto, Giovanni Rigaldi, ein Verzeichniß alles dessen aufnehmen, was er in Assisi zurückgelassen; von einer zweiten Sendung wissen wir aber nur, daß Pietro de Caunis 1342 damit beauftragt wurde; ob sie aber erfolgt sei, und wie viel durch sie hinübergekommen, darüber fehlt es uns an aller Nachricht. Daß 1366 sich noch nicht alles in Assisi Aufbewahrte in Avignon befunden, beweist ein Auszug aus den wichtigsten den h. Stuhl betreffenden Urkunden im Palast zu Avignon, der auf Befehl des Camerlengo, Erzbischof von Auch, von apostolischen Schreibern angefertigt, und von Muratori nach einer gleichzeitigen in der Modeneser Bibliothek befindlichen Abschrift bekannt gemacht ist; *) denn in ihm sind viele Urkunden nach den Abschriften des Giovanni da Amelio ausgezogen, deren Originale sich also nicht in Avignon befanden; von einigen andern ist aber beides, das Original und die Abschrift zugleich angeführt, und hier wäre es allerdings sehr wahrscheinlich, daß die ersteren mit Pietro de Caunis hinübergekommen. Dennoch will Marini gerade aus diesem Actenstücke beweisen, daß sich damals alles, was in Assisi gewesen, zu Avignon befunden habe. — Drei Jahre nachher, 1369 den 20 März, überlieferte der Cardinal Philipp Cabassole, Rector und Gubernatore von Avignon, dem päpstlichen Schatzmeister Gavaulin, Bischof von Magalone, mit den Mobilien und Kostbarkeiten des Palastes alle im Schatz aufbewahrten Documente, und den 4 Mai die Handschriften, die sich zerstreut hier und da im Palast befanden; unter ihnen waren 116 hebräische und fünf griechische. Zugleich [illegible] den die päpstlichen Regesten, von Innocenz III an, über[illegible], also wie sie sich noch gegenwärtig im Archiv [illegible], und höchst wahrscheinlich mit der Sendung des [illegible]nni da Amelio nach Avignon gekommen waren.

*) Antiquitates It. Med. Aev. Tom. VI, p. 76 sq.

Urban V und Gregor XII haben bei ihrem vorübergehenden Aufenthalte in Rom wohl schwerlich viel von dem päpstlichen Schatze in Avignon mit hinübergenommen; höchstens einige Regestenbände und Rechnungsbücher der Kammer. Eugen IV traf zuerst Anstalten für die Zurückführung des Archivs; unterm 20 Januar 1441 trug er nämlich dem Kammerclericus Rosello Roselli und Bartolommeo Brancacci, einem Edlen von Avignon, auf, vom Cardinal-Legaten daselbst, Pietro de Fusco, sich alle Diplome, Privilegien, Bücher, Kostbarkeiten, Reliquien, die der römischen Kirche gehörten, aushändigen und nach Rom schaffen zu lassen. So wie aber die Versetzung nach Avignon allmählich geschehen, so ist auch nur nach und nach alles zurückgekommen; die letzte Sendung, mit welcher gegen 500, die Avignonsche Periode betreffende Bände von Minuten, Briefen u. s. w. zurückkamen, fällt unter Pius VI, kurz vorher ehe die Stadt dem Papste verloren ging. Die Behauptung Rasponi's, welche die Assemani ihm und dem Panvinius nachschreiben, dafs unter Martin V 1417 das ganze Archiv zurückgekommen und nach dem Vatican gebracht sei, ist daher völlig grundlos, und nichts weiter als leere Vermuthung, die aller sichern Beglaubigung entbehrt. *) Nicht minder irrig ist eine andere Erzählung derselben, dafs nämlich durch Johann XXII das Amt eines Bibliothekars dem jedesmaligen päpstlichen Sacristan übertragen, und von ihm bis zur Gründung der vaticanischen Bibliothek durch Sixtus IV verwaltet sei. Denn so wie das Secretarium nach altem Sprachgebrauch auch Bibliotheca hiefs, wegen der gottesdienstlichen Bücher, die in ihm aufbewahrt wurden, so nannte man auch den Secretarius oder den Sacristan Bibliothecarius; nur diefs und keine päpstliche Bibliothek ist also damit gemeint, wenn die päpstlichen Sacristane diesen Titel führen, wie unter andern in seiner Grabschrift in S. Pietro in Vincoli Johannes Antonius de Buxis, Sacristan Sixtus IV. Dafs die Avignonschen Päpste, deren Hofhalt Dichter, Künstler und Gelehrte aller Art verherrlichten, durch die erwachende Liebe zum Alterthum

---

*) Ihre Quelle scheint Angelo Rocca Bibliotheca Apostolica Vaticana zu sein, der dasselbe behauptet.

getrieben wurden, Handschriften zu sammeln, ist nicht nur an sich sehr wahrscheinlich, sondern auch durch sichere Zeugnisse bestätigt. *) Doch genügt diefs keineswegs, um eine eigentliche päpstliche Hofbibliothek anzunehmen, in welcher diese Schätze, deren Zahl doch immer nur sehr gering sein konnte, vereinigt gewesen; vielmehr wird bei Gelegenheit der vorhin angeführten Uebergabe päpstlicher Handschriften im Jahre 1369 ausdrücklich gesagt, dafs sie zerstreut hier und da im Palast gelegen hätten; soweit sie daher Eigenthum des h. Stuhls und nicht Privatbesitz der einzelnen Päpste waren, gehörten sie lediglich zum Schatz, und standen unter Obhut des Tesoriere, dem sie auch 1369 von dem Cardinal-Legaten von Avignon überantwortet wurden.

B.

Das vaticanische Archiv.

Als erster Gründer des gegenwärtigen päpstlichen Archivs kann Sixtus IV angenommen werden, welcher bei Einrichtung der vaticanischen Bibliothek zugleich eine Bibliotheca secreta stiftete. Diese enthielt die päpstlichen Regesten, so weit sie aus Avignon zurückgekommen waren, nebst andern Urkunden. Die wichtigeren Documente aber, welche die Rechte und Privilegien des h. Stuhls betrafen, liefs dieser Papst nebst den Kostbarkeiten des Schatzes, der gröfsern Sicherheit wegen, nach der Engelsburg bringen, wo man bereits früher unter Johann XXIII einige Regesten der Kammer aufbewahrt hatte. Urban Fieschi, Graf von Lavagna, Protonotar und Referendarius beider Segnaturen, erhielt den Auftrag, eine Abschrift dieser Urkunden anzufertigen, die er in drei Bänden vollendete. Sein Werk wurde hierauf von Platina, den der Papst zum Archivar ernannt hatte, von neuem umgearbeitet, und ebenfalls in drei grofsen Folio-

---

*) Petrarca wurde unter andern vom Papste mit dem Ankauf von Handschriften beauftragt. S. Blume Iter Italicum Bd. 3, p. 17 und 228.

Bänden in Pergament abgeschrieben.*) Die Urkunden kamen hierauf mit diesem letztern Verzeichnifs in die Engelsburg, das des Fieschi dagegen, dem Innocenz VIII 1485 eine kurze Uebersicht aller Vicariats- und Belehnungs-Bullen bis auf Eugen IV hinzufügen liefs, in die Bibliotheca secreta. Platina's nächste Nachfolger im Bibliothekariat standen auch zugleich dem neuen Archive vor. Unter der Verwaltung des Dominicaners Zanobi Acciajuoli (seit 1518) wurden die Urkunden der Bibliotheca secreta nach der Engelsburg versetzt, so dafs in jener nur die Regesten und Handschriften zurückblieben. **) Die Zahl derselben war aber so bedeutend, besonders seitdem unter Pius V 158 Regestenbände aus Avignon hinzugekommen, dafs Sixtus V bei Erbauung des neuen Locals für die Bibliothek zwei Zimmer im Corridor Julius II für sie einrichten und gleich den übrigen mit Malereien reich verzieren liefs.

Beide Sammlungen zusammengenommen umfafsten aber keineswegs, auch abgesehen von dem, was in Avignon geblieben war, alle päpstlichen Urkunden; so befanden sich die Kammerbücher und Regesten von Martin V bis auf Julius II im Archiv der Kammer, andere Urkunden und Urkundenbücher beim Collegium der Segretarj Apostolici in der Canzlei. In der Guardaroba des päpstlichen Palasts sah noch 1586 der Cardinal S. Severino Sicilien betreffende Documente; endlich waren viele der wichtigsten Staatsschriften in die Hausarchive der grofsen Familien übergegangen. An einem päpstlichen Archive, das alle auf den h. Stuhl bezüg-

---

*) Der Titel lautet: Privilegia Pontificum et Imperatorum ad dignitatem S. R. E. spectantia. Die Zueignung an Sixtus IV erwähnt des Kriegs mit den Florentinern nach der Verschwörung der Pazzi, als noch nicht beendet; sie mufs daher zwischen 1479 und 1480 geschrieben sein.

**) Marini a. a. O. p. 23. Unsere Quelle, ein sehr verworrenes Verzeichnifs über Documente der Engelsburg von Zanobi Acciajuoli, das Montfaucon nach einer höchst fehlerhaften Abschrift in seiner Bibl. T. I, p. 202 – 15 herausgegeben, redet zwar nur von Urkunden, die unter Leo X dorthin versetzt seien, ohne ausdrücklich zu bemerken, ob die Bibliotheca secreta damals a l l e in ihr befindlichen abgegeben. Da aber zur Zeit Sixtus V nach Rocca Bibliotheca Apostolica Vaticana p. 227 sich nur Handschriften in ihr befanden, und wir von keiner andern Versetzung etwas wissen, so ist die obige Annahme, dafs damals alle ihre Urkunden nach der Engelsburg gebracht wurden, sehr wahrscheinlich. Bei der Stiftung der Bibliotheca secreta war es nicht auf ein Archiv abgesehen, und ihr Urkunden-Vorrath daher, gegen die Handschriften und Regesten gehalten, sehr gering; leicht möglich, dafs die bei Montfaucon p. 202 und 211 verzeichneten alle waren, die sie um 1518 enthielt. Das Verzeichnifs scheint übrigens nicht vollständig zu sein.

lichen Documente umfafste, fehlte es also gänzlich, da weder die Bibliotheca secreta, noch das Archiv in der Engelsburg diefs waren. Erst Pius IV fafste den Gedanken, diesem dringenden Bedürfnifs abzuhelfen, und ein Archiv zu gründen, das alle Documente, die den h. Stuhl beträfen, in sich vereinige. Durch ein Breve vom 15 Junius 1565 ertheilte er dem Cardinal Amulio, den er zwei Monate nachher zum Protector der vaticanischen Bibliothek ernannte, den Auftrag, in dieser, in der Engelsburg, der Guardaroba, überall, wo sich dergleichen finden könnte, die den h. Stuhl betreffenden Urkunden aufzusuchen, und sie entweder in Abschrift oder in Originali zusammenzubringen. Von den Städten des Kirchenstaats, wo er dergleichen suchen sollte, wurden namhaft gemacht: Rimini, Bologna, Assisi, Perugia, Anagni, Viterbo, Ravenna und Macerata. Die Oberen der Mönchsorden setzte ein eigenes Circular-Schreiben davon in Kenntnifs, um alle erdenklichen Schwierigkeiten gleich zu beseitigen. Der Legat von Avignon sollte ebenfalls das dortige Archiv nach Rom senden, mit Ausnahme der auf die Legation bezüglichen Documente, wo die Abschriften genügten. Agostino Malignato, Bischof von Bertinoro und apostolischer Vicar zu Ravenna, wurde durch ein besonderes Breve beauftragt, die Urkunden des erzbischöflichen Archivs, die den h. Stuhl angingen, nach Rom zu senden.

Bevor jedoch dieser grofse und weitläuftige Plan ausgeführt wurde, starb Pius IV. Sein Nachfolger, Pius V, war indessen zu einem gleichen Zweck thätig. Zuerst sandte er 1566 Mario Lazzarini aus Amelia nach Avignon, um alles zurückzubringen, was von Urkunden und Regesten sich noch dort befände. Hierauf verordnete er, dafs Dionigi Zanchi vom Cardinal Camerlengo zum Commissario Revisore ernannt werde, um alle Papiere und Pergamente in den Läden der Buchhändler, Goldschmiede, Kleinhändler u. s. w. zu untersuchen, ob sich etwas für die Regierung Wichtiges darunter befände. Durch ein Motuproprio vom 19 August 1568 befahl er endlich die Anfertigung von Verzeichnissen aller Urkunden, Handschriften und Documente, die sich in öffentlichen und Privatbibliotheken und Archiven zu Rom, im

Kirchenstaat und zu Avignon befänden, mit Angabe des Orts und ihrer Besitzer, um sie von ihnen, wenn man ihrer nöthig hätte, erhalten zu können. Hiermit begnügte sich Pius V; vielleicht dafs die Ausführung eines so ausgedehnten Vorhabens, wie sein Vorgänger im Sinne gehabt, zu viel Schwierigkeit gefunden, und er sich daher nur mit den Verzeichnissen alles Vorhandenen begnügt habe, statt die Documente selbst in Abschrift oder in Original zu einem eigenen Archiv, dessen Einrichtung nun auf eine längere Zeit hinausgeschoben blieb, zu vereinigen. Ob aber auch diese angefertigt wurden, wissen wir nicht; dafs Gaetano Marini, der sie im Archiv gewifs gefunden, und ihrer in seiner Abhandlung gedacht hätte, davon schweigt, läfst daran zweifeln. Von den aus Avignon zurückgebrachten Regesten kamen, zufolge der Inschrift eines darauf bezüglichen Wandgemäldes der Bibliothek, 158 Bände in die Bibliotheca secreta des Vaticans, die übrigen nach dem Archiv der Kammer.

Die folgenden Päpste waren nur bedacht, durch Vereinigung von Urkunden zu Rom das Material für ein künftiges Archiv zu vermehren. Gregor XIII schrieb 1575 an den Bischof von Lüttich, um die Papiere Papst Hadrians VI zu erhalten, die dessen Secretär, Theodor Aetius, ein Lütticher, nach dem Tode des Papstes mit sich genommen; aus Anagni liefs er 1578 eine grofse Anzahl von Urkunden nach Rom kommen, und 1583 wurden aus Avignon zwei Regestenbände Gregors XI zurückgebracht. Unter Sixtus V und dessen nächsten Nachfolgern geschah auch nichts für die Errichtung, nur das Material wurde gleichfalls bedeutend vermehrt.

Clemens VIII wandte auf Anrathen des nachherigen Cardinals, damaligem Tesoriere, Bartolommeo Cesi, seine Aufmerksamkeit wiederum auf das Archiv der Engelsburg. Da es sich während dieser Zeit bedeutend vermehrt hatte und schlecht aufgestellt war, so brachte man es zuerst in einen grofsen runden Saal im oberen Stockwerk des grofsen Thurmes, der vorher zu diesem Zweck durch Baldassare Telarini aus Lugo 1592 reich verziert und mit kostbaren Schränken war versehen worden. Hierauf schlug 1593 der Papst im

Consistorium eine Bulle vor, wornach alle Staatspapiere, die den römischen Hof beträfen, und sich in den Händen der grofsen Familien nnd Communen befänden, nach der Engelsburg abgeliefert werden sollten; eben so solle aus den Büchern der Kammern und der Bibliothek alles abgeschrieben werden, was darauf Bezug habe, und dort niedergelegt werden; kurz der Papst wollte diese Sammlung zum Staatsarchiv machen, und alles in ihr vereinigen, was für die Regierung von Interesse sein konnte, und aus Mangel an einer festen Anstalt der Art sich nach vielen Orten hin zersplittert hatte. Die Bulle selbst ist aber nicht erlassen, und daher diese Mafsregel nicht vollständig ausgeführt worden. Indefs war man in Vermehrung des Archivs fortwährend thätig, indem viele Urkundenbücher aus der Guardaroba dorthin gebracht, und grofse Summen auf Anfertigung von Abschriften verwandt wurden, denen es jedoch an der authentischen Beglaubigung ihrer Richtigkeit fehlt. Die so wichtig gewordene Sammlung erhielt nun einen besondern Präfecten in der Person jenes Bartolommeo Cesi; nachdem er 1596 Cardinal geworden, ernannte der Papst den Custode der vaticanischen Bibliothek, Domenico Rainaldi, zum Archivar, und ertheilte ihm die Vollmacht, aus den Büchern der Kammer auszuziehen, was passend für das Archiv wäre. Ihm folgte in diesem Amte nach seinem Tode 1606 Quintiliano Adriani, und diesem 1608 Silvio de' Paoli aus Nepi, der ein von Rainaldi noch unter der Verwaltung des Bartolommeo Cesi begonnenes Verzeichnifs der Urkunden 1610 vollendete. Dafs man fortwährend bemüht war, diese Sammlung nach allen Seiten hin zu vervollständigen, beweist nicht nur eine Quittung, die Quintiliano Adriani 1607 dem Cardinal-Bibliothekar Torres über den Empfang von Büchern und Schriften aus der vaticanischen Bibliothek für das Archiv ertheilt, sondern auch der Auftrag, den der Notar Michele Lonigo aus Este 1607 für dasselbe erhielt, die wichtigeren Actenstücke der älteren Päpste zu sammeln; *) 1614 wurden auch Urkunden aus Assisi dort niedergelegt. Benedict XIV

*) Nach Marini a. a. O. p. 30 befinden sich mehrere Documente der Art in der Engelsburg, die durch Lonigo in Folge dieses Auftrags hineingekommen.

vergröfserte das Local, da der Vorrath bereits sehr zugenommen hatte, und die Urkunden von Feuchtigkeit litten.

Neben diesem Archiv gründete Paul V ebenfalls auf Rath des Bartolommeo Cesi ein zweites im vaticanischen Palast, in den Zimmern, die ehemals für die Wohnung des Cardinal-Bibliothekars bestimmt gewesen; 1611 und 1613 liefs er aus der Bibliotheca secreta, die nun mit Ablieferung ihres Vorraths zu existiren aufhörte, und dem Archiv der Kammer alle Regesten von Innocenz III bis Sixtus V dorthin bringen, und 1612 viele Bände aus der Guardaroba und der Engelsburg. Unter Urban VIII kamen die Register der per viam secretam erlassenen Bullen, von Sixtus IV bis auf Pius V hinzu, die sich früher bei den Segretarj Apostolici befunden, so wie aus der Segretaria de' Brevi die Register und Minuten der Breven von Alexander VI bis zum Jahre 1567, nebst mehreren aus Avignon eingegangenen Bänden. Zugleich richtete dieser Papst seine Aufmerksamkeit auf die Staatsschriften, die politische Correspondenz mit den Nunzien, auswärtigen Höfen, Cardinal-Legaten u. s. w., die bis jetzt stets in die Privat-Archive der römischen Grofsen gewandert waren; er schrieb 1628 an die Nunzien, dafs sie ihm aus ihren Archiven Abschriften dieser Actenstücke senden sollten, und liefs 1635 eine bedeutende Zahl Bände von Nunziaturberichten durch den Archivar Contelori ins Archiv bringen. *) Die Consistorial-Acten, die Diarien der Maestri di Cerimonie, politische Manuscripte der Bibliotheken Pio, Carpegna und Ciampini kamen durch die spätern Päpste hinzu.

Die Verwaltung dieses Archivs war anfänglich dem ersten Custoden der Bibliothek übertragen, bis Urban VIII 1630 verordnete, dafs beide Aemter stets von einander getrennt,

*) Erst Alexander VII half diesem Uebelstande gründlich ab, indem er für die Staatsschriften das Archiv des Staatssecretariats in dem obersten Stockwerk des Cortile del Papagallo gründete, wodurch ihr Uebergehn in die Familienarchive unmöglich wurde, wenigstens nur ausnahmsweise, und nicht so regelmäfsig, wie es früher geschehen konnte, wo eine solche Anstalt gänzlich fehlte. Gegenwärtig ist dieses Archiv mit dem vaticanischen vereinigt. Merkwürdig ist übrigens, dafs gerade die Familie, deren päpstlicher Ahnherr so bestimmte Vorschriften gegen die Privatarchive der päpstlichen Familien erlassen, die reichste Sammlung von Urkunden und Staatsschriften besitzt, welche hiernach dem vaticanischen Archive zukommen sollte; nämlich die barberinische in ihrer schönen Bibliothek.

aber dem Cardinal-Bibliothekar untergeordnet seyn sollten. Eben so war es vom Archiv der Engelsburg geschieden, das seine eigenen Präfecten hatte. Der nachherige Cardinal Garampi, der seit 1759 beiden vorstand, hatte bei seinen umfassenden literarischen und praktischen Arbeiten in diesen einander ergänzenden Sammlungen die Nothwendigkeit ihrer Vereinigung eingesehen; er rieth daher Clemens XIV, als er zur Nunziatur nach Polen abging, beide wenigstens in der Verwaltung zu verbinden, wenn sie auch dem Local nach getrennt wären. Sein Vorschlag wurde befolgt, wenn auch anfänglich nur unvollständig. Während der sogenannten römischen Republik liefs jedoch Gaetano Marini, der damals beiden Archiven vorstand, das der Engelsburg, wo es nicht mehr sicher war, nach dem Vatican schaffen; seitdem sind beide Sammlungen stets vereinigt geblieben, sowohl dem Locale, wie der Verwaltung nach. Diesem Umstande und der Festigkeit, mit der Gaetano Marini den Anmuthungen der revolutionären Behörden entgegentrat, ist es daher auch zuzuschreiben, dafs die Periode, in der sonst so viel unterging, für die Archive so gut wie gar nicht verderblich ward. Desto mehr litten sie durch die Entführung nach Paris, wo sie, vernachlässigt und ohne gehörige Aufsicht, der Zersplitterung preisgegeben waren; Luigi Angeloni beschuldigt seine eigenen Landsleute, dafs sie Urkunden und Pergamente aus ihnen an Krämer verkauft hätten. *) Der römische Hof hat daher 1814 nicht alles zurück erhalten; vieles fehlte, und mehrere Urkunden behielt die französische Regierung. Dahin gehören zwei Bände, die Correspondenz Bossuets und des französischen Clerus mit Rom während der Bewegungen von 1682 betreffend, einige Regestenbände, besonders aus der Zeit Julius II, die Berichte des Cardinals Capara, der Procefs des Galilei, und mehrere auf die Geschichte der Tempelherren bezügliche Actenstücke.

Ueberblicken wir die Geschichte des päpstlichen Archivs von Constantin bis auf Gregor XVI herab, so könnte uns leicht der unsichere Zustand desselben von der Avignonschen

*) Dell' Italia usciente il Settembre del 1818. Parigi 1818. Vol. II, p. 254 sq.

Periode bis auf Paul V, wo es an aller festen Einrichtung fehlte, und die Urkunden, hier und dort zerstreut, der Vernichtung Preis gegeben waren, verleiten, den gegenwärtigen Vorrath zu gering anzuschlagen. Um so mehr setzt die Masse des Vorhandenen, welche so vielfache Mifsgeschicke überlebt hat, in Erstaunen. Eilf Zimmer bilden das gegenwärtige Archiv; der Haupteingang dazu ist die Thüre im grofsen Saale der vaticanischen Bibliothek, mit der Ueberschrift: Paulli Papae V Archivium. Ein zweiter kleinerer befindet sich in der hintern Seite des Palastes bei der Münze. Die Urkunden sind in Schränken verwahrt, die an der Wand und in der Mitte der Zimmer stehen; das ehemalige Archiv der Engelsburg füllt die der Bibliothek zunächst gelegenen, mit Malereien reich verzierten Säle. Urkunden der früheren Zeit, des sechsten, siebenten und achten Jahrhunderts, würde man wohl vergebens in ihm suchen, da für ihre Erhaltung kein praktisches Interesse sprach, und sie daher mehr als die späteren der Vernichtung ausgesetzt waren. Eben so wenig kann man Vollständigkeit für die spätere Zeit seit dem sechzehnten Jahrhundert erwarten, wo die Hausarchive der Nipoten- und Cardinals-Familien, und die Archive der römischen Staatsbehörden, der Datarie, Canzlei, Kammer, dem päpstlichen sehr wichtige Actenstücke entzogen, und dennoch würde man bei genauerer Kenntnifsnahme, wie sie für diese, die gegenwärtigen Interessen so nahe berührende Zeit nicht wohl gestattet werden darf, mehr in ihm finden, als die angeführten Umstände hoffen lassen. Den reichsten Vorrath bietet es für das eigentliche Mittelalter dar; in ihm bildete sich die politische Macht der Päpste, und die Documente dieser Zeit wurden daher ihres wichtigen praktischen Interesse's wegen mit gröfserer Sorgsamkeit behandelt, als die älteren; auch das Verfahren, welches man später bei Vervollständigung des Archivs anwandte, indem man vorzüglich die Sammlungen der Städte und Kirchen durchsuchen liefs, mufste hauptsächlich Urkunden des Mittelalters in den Vatican und die Engelsburg bringen. Besonders wichtig und eine für diese Epoche noch lange nicht gehörig benutzte Quelle sind

die päpstlichen Regesten, die von Innocenz III bis auf Sixtus V 2016 Bände füllen, und die gesammte Correspondenz des römischen Hofes mit andern zu ihrer Erläuterung eingeschalteten Briefen enthalten. Leider sind die der älteren Zeit, von denen wir nur aus Anführungen und wenigen erhaltenen Fragmenten Kunde haben, bis auf die abschriftlich vorhandenen Regesten Gregors I, Johanns VIII und Gregors VII verloren gegangen. *) Nach Marini ist das Archiv am vollständigsten mit Documenten der Avignonschen Periode versehen. **)

C.

Allmähliche Entstehung, Bestand und Verwaltung der vaticanischen Bibliothek. ***)

Die vaticanische Bibliothek ist eine von dem ältern päpstlichen Archive unabhängige, lediglich aus dem neu erwachten geistigen Streben des fünfzehnten Jahrhunderts hervorgegangene Stiftung. Dafs Martin V und Eugen IV Handschriften-Sammlungen besessen, beweist ein Codex der Dresdener Bibliothek, der früher dem ersteren gehört hat, †) und das Zeugnifs des Ambrosius Traversari, der bei seiner Anwesenheit in Rom die Sammlung des letztern sah. ††) Beide waren jedoch für keinen öffentlichen Zweck bestimmt, nur Privatsammlungen dieser Päpste. Nicolaus V dagegen, der bereits vor seiner Erhebung zum Pontificat mit unermüdlichem Eifer Handschriften gesammelt, und bei der Stiftung öffentlicher

---

*) Siehe hierüber, wie über das Archiv überhaupt, die vortreffliche Beschreibung in Pertz italienische Reise. Hannover 1824. p. 24—33 und p. 344—352.

**) A. a. O. p. 26.

***) Die Geschichte der vaticanischen Bibliothek erzählen: Steph. Ev. Assemani et Sim. Ant. Assemani Bibliothecae apostolicae Vaticanae codicum Mss. Catalogus in der Einleitung, und Blume in seinem Iter Italicum Th. III, p. 3—116, der die Arbeit seiner Vorgänger völlig entbehrlich macht. Marini's Momorie sind uns auch hiefür von einigem Nutzen gewesen. Angelus Rocca Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto V. Pontifice Maximo in splendidiorem commodioremque locum translata Romae 1591 ist nur eine Beschreibung des von Sixtus V erbauten Locals, mit vieler unnützen Gelehrsamkeit, wo nur gelegentlich einige Nachrichten über die Handschriftensammlung eingestreut werden. Von derselben Art, nur noch ärmer an brauchbaren Notizen, ist Mutio Pansa raggionamenti della libreria Vaticana. Roma 1590. Die Einleitung zu dem Kataloge der Assemani enthält aufser der Geschichte auch eine Beschreibung der Bibliothek, ihres Locals, und der aufser den Handschriften in ihr befindlichen Kunstsachen.

†) Blume a. a. O. p. 18.

††) Lib. VIII. Ep. 42.

Bibliotheken zu Florenz, Pesaro, Venedig, Urbino und Fiesole durch Entwerfung von Planen für ihre Einrichtung thätig gewesen, faſste zuerst den Gedanken, für den römischen Hof eine Bibliothek zu gründen. *) Ueberall beschäftigte er daher Abschreiber, und lieſs, wo er nur irgend etwas erwarten konnte, durch eigene Agenten nach Handschriften suchen, nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland, England, Griechenland, sogar in Schweden und Dänemark. **) Zu seinem Bibliothekar ernannte er Giovanni Tortelli, Verfasser einer kleinen ihm gewidmeten Abhandlung, de orthographia. Nach dem Kataloge desselben enthielt die Sammlung 9000 Handschriften. ***)

Der Tod verhinderte Nicolaus V an der vollständigen Ausführung dieses groſsartigen Unternehmens. Seinem Nachfolger Calixt III fehlte der Sinn, es in seinem Geiste zu vollenden; er that nichts zur Vermehrung der bereits vorhandenen Sammlung, sie blieb sogar ohne Aufsicht, der Zerstörung und Zersplitterung preisgegeben. Der gelehrte Filelfo ermahnte ihn daher in einem Schreiben vom Jahre 1456, doch ja, eingedenk des Berufs eines geistlichen Fürsten, seinem groſssinnigen Vorgänger in Beförderung der Wissenschaften nicht nachzustehen, für die mit so vieler Mühe und Kosten zusammengebrachte Bibliothek Sorge zu tragen, und zugleich die Gelehrten, um derentwillen man dergleichen Schätze sammle, ehrenvoll und mit Achtung zu behandeln. †) Bei Filelfo's bekannter Reizbarkeit wäre ein solcher Vorwurf

weniger

---

*) Vespasiano Vita di Nicolò V (Murat. ss. XXV, p. 282). Intenzione di Papa Nicolò era di fare una Libreria in S. Pietro per uso di tutta la corte di Roma, che sarebbe stato cosa ammirabile etc.

**) Daſs er nach der Zerstörung von Constantinopel die kaiserliche Bibliothek erworben habe, wie die Assemani angeben, ist ungegründet; Filelfo hätte sonst eines so wichtigen Ereignisses in seinem Schreiben an Calixt III, wo er die literarischen Verdienste Nicolaus V lobpreisend erhebt und aufzählt, gewiſs gedacht; die hieher gehörende Stelle desselben, die vielleicht zu diesem Mährchen Veranlassung gegeben, ist folgende: Quid quod post urbis Constantinopolitanae captivitatem atque miseram illam et infortunatam depopulationem, nuncios suos et negotiatores clam misit per universam illam et Europam et Asiam, quae Turcis paret, ad conquirendos emendosque graecos codices, nulli neque labori parcens neque impensae? Neque id negotii frustra susceptum est. Nam innumerabilia prope volumina, ingenti etiam pretio, advecta sunt in Italiam. Itaque iure optimo dici potest, non periisse Graeciam; sed in Italiam quae olim Magna Graecia dicta est, unius eius Nicolai pontificis clementia commigrasse. (Francisci Philelfi epistolarum familiarium Libri XXXVII. Venet. 1502. Lib. XIII. Ep. I.)

***) Marini a. a. O. p. 8.

†) Siehe die vorletzte Anmerkung.

weniger streng zu nehmen, wenn nicht zugleich von anderen Seiten die völlige Gleichgültigkeit Calixts III bezeugt würde. Nach Vespasiano, dem Biographen Nicolaus V, soll er nämlich nicht nur seinen Vorgänger bitter getadelt haben, daſs er so viele Kirchenschätze in so nutzlosen Dingen vergeudet, sondern soll auch selbst viele Handschriften nach Barcellona an Freunde und Verwandte, und unter seine Umgebungen verschenkt haben. *) Mit der Nachricht der Assemani, daſs er 40,000 Scudi für den Ankauf von Handschriften verwandt, sieht es daher, bei der bekannten Ungründlichkeit dieser Schriftsteller, wenn nicht andere Gewährsmänner sie unterstützen, sehr bedenklich aus. **) Auch unter Paul II und Pius II ist in die Idee Nicolaus V nicht weiter eingegangen worden, was bei jenem, dem erklärten Feinde und Verfolger der Philologen, keineswegs befremdet, wohl aber bei dem geistreichen Aeneas Sylvius. Pius II besaſs übrigens eine ausgezeichnete Privatsammlung, die er den Teatinern von S. Silvestro auf Monte Cavallo hinterlieſs.

Sixtus IV gebührt der Ruhm, Stifter der vaticanischen Bibliothek gewesen zu sein. Er lieſs ein eigenes Local dafür einrichten, im Erdgeschoſs des alten Palastes unter der von ihm erbauten Capelle. Der Eingang ist vom Cortile di Papagallo; der Raum ein dreifach abgetheiltes Gewölbe. ***) Im Jahr 1475 ward der Bau vollendet, die Bibliothek geordnet und der Geschichtschreiber der Päpste, der Mantuaner Bartholomäus Platina, zum ersten Bibliothekar ernannt. Die Ueberreste der Sammlung Nicolaus V, nebst den noch vor-

*) Marini a. a. O. p. 18.

**) Die beiden vaticanischen Handschriften Nr. 3953 und 3958, in denen nach Montfaucon bibl. biblioth. Tom. I, p. 135 Kataloge der Sammlung Calixt III stehen sollen, enthalten zwar Verzeichnisse von Handschriften, aber keine auf jene Bibliothek bezüglichen. Nr. 3953 ist ein Inventarium eines Theiles der vaticanischen Handschriften, nämlich von 1775 lateinischen und 770 griechischen, von Platina angefertigt. — Die obige sehr unwahrscheinliche Behauptung der Assemani ist vielleicht aus Mutio Pansa della libreria Vaticana genommen, wo p. 319 die lächerliche Geschichte erzählt wird, daſs Calixt III die kaiserliche Bibliothek zu Constantinopel (Greca Libreria) nach Eroberung der Stadt für 40,000 Scudi von den Türken gekauft habe.

***) Jetzt dient er zur Aufbewahrung von Teppichen und anderem Geräth des Palasts; die Aufseher wohnen wenige Stufen über dem groſsen Eingange des Museums, wo die Inschrift Floreria Apostolica (Guardaroba) steht. Wo die Wohnung für Bibliothekar und Custoden war, die als zur Bibliothek gehörig erwähnt wird, ist ungewiſs; jener Raum ist zu eng dafür. Eine Verordnung des Cardinal Camerlengo vom 17 December 1471, die Zollfreiheit des zum Bau nöthigen Materials betreffend (Marini a. a. O. p. 18), nennt als Baumeister Giuliano Angelini, Paolo da Campagnano, Mariano di Paolo Pisanelli, Manfredo Lombardo und Andrea Ficedula.

handenen Handschriften des alten Archivs, so viel deren aus Avignon zurückgekommen war, bildete die Grundlage der neuen Stiftung; *) sie wurde Bibliotheca Palatina genannt, und sollte durchaus öffentlich sein. Zugleich setzte Sixtus IV eine Rente fest, für neue Ankäufe und die Besoldung der Bibliotheksbeamten. **) Unter derselben Verwaltung und in demselben Local, nur in abgesonderten dem Publicum nicht geöffneten Zimmern (camere secrete), befand sich die geheime Bibliothek (bibliotheca secreta Palatina), welche die päpstlichen Regesten, Urkundenbücher und andere den römischen Hof betreffende Handschriften, nebst einzelnen Urkunden enthielt, von denen im vorhergehenden Abschnitte die Rede gewesen.

Am Anfange des sechszehnten Jahrhunderts galt die Vaticana schon für eine der berühmtesten Bibliotheken Europa's; sie muſs daher theils durch die eigenen Ankäufe Sixtus IV, deren Ariost in seinen Satyren und Hermolaus Barbarus in der Zueignung seiner Paraphrase des Themistius lobend gedenken, theils unter seinen nächsten Nachfolgern bedeutend vermehrt worden sein. In einem Schreiben an Julius II gedenkt Bembo einer besonderen Sammlung dieses Papstes, ***) welche der vaticanischen zwar nicht an Zahl der Handschriften gleich komme, sie aber an werthvollen Handschriften, so wie an Pracht und Bequemlichkeit der Einrichtung weit übertreffe. Mehr aber als dieſs wissen wir von ihr und ihrem nachherigen Schicksal nicht; vielleicht daſs sie späterhin, etwa nach dem Tode Julius II, oder noch später, als unter Sixtus V die Vaticana ein neues Local erhielt, mit ihr vereinigt wurde. Nach Bembo's Worten wäre sie weniger für

---

*) Daſs Sixtus IV sich nicht als eigentlichen Stifter der Handschriften-Sammlung betrachtete, die groſsentheils von seinen Vorgängern herrührte, und daſs er sein Verdienst besonders in die Erbauung des Locals und die Einrichtung der Verwaltung setzte, welche er der Bibliothek gab, beweist ganz unzweideutig die Inschrift unter dem Wandgemälde der alten Bibliothek, das sich jetzt in der vaticanischen Bildergallerie befindet, und den Papst vorstellt, umgeben von Mehreren seines Hofes. Wir verweisen dafür auf die Beschreibung dieses merkwürdigen Gemäldes in der vaticanischen Bildersammlung.

**) Onuphrius Panvinius im Leben Sixtus IV, als Anhang zu den Vitae Pontificum des Platina.

***) Blume a. a. O. p. 33. — Daſs Julius II schon als Cardinal Handschriften gesammelt, beweist der vorhin angeführte Cod. Vat. 3953, wo bei einer Pergamenthandschrift von Josephi Antiquitates bemerkt ist: Erat Card. S. Petri ad Vincula quem emerat ex hereditate Carthoani.

öffentlichen, als für den Privatgebrauch der Päpste bestimmt gewesen.

Wie viel der kunstsinnige und im Sammeln von Handschriften so thätige Leo X von seinen Schätzen der Vaticana zugewandt, bleibt zweifelhaft, da er mit ihnen und zwar mit sehr wichtigen Handschriften zugleich die mediceische Hausbibliothek, die nachherige Laurentiana in Florenz, welche sich damals in Rom befand, versorgte. Eine mexicanische Handschrift, die ihm der König Emanuel von Portugal verehrt, wurde von Clemens VII dem Cardinal Hippolyt von Medicis vermacht, und kam dadurch, nachdem sie mehreren Besitzern angehört, in die Wiener Hofbibliothek. — Leo's nächste Nachfolger verriethen wenig oder gar kein Interesse für die Bibliothek. Bei der Plünderung Roms durch die Truppen des Connetable von Bourbon unter Clemens VII mag sie einen bedeutenden Verlust erlitten haben, wenn auch nicht alle Handschriften, wie einige behaupten, in ihr vernichtet wurden. Jacopo Buonaparte, *) der als Augenzeuge diese Gräuel berichtet, gedenkt einer besonderen Verheerung des Vaticans gar nicht; nach ihm ergofs sich der Strom des plündernden Heeres von Trastevere aus über Ponte Sisto und die Brücken der Tiberinsel in die innere Stadt, so dafs der vaticanische Palast weniger davon betroffen wurde. Die Schilderung Jacob Reufsners in seiner Lebensbeschreibung der beiden Frondsberge, wonach die Soldaten die ganze Bibliothek verwüstet, die päpstlichen Bullen und Briefe zerrissen, verbrannt, auf die Strafse geworfen, den Pferden untergestreut hätten, ist offenbar sehr übertrieben. Der Zustand der Sammlung war selbst nach diesem traurigen Ereignifs so glänzend, dafs, ungeachtet wir von neuen Erwerbungen, welche das Fehlende etwa ersetzt hätten, seit Leo X erst unter Pius IV hören, die Päpste Paul III, Marcell II und Paul IV sich dennoch veranlafst fühlten, ihre Beamten zu vermehren. **) Pius IV beauftragte Onofrio Panvinio und Avanzati mit neuen Ankäufen, und

---

*) Ragguaglio storico di tutto l'occorso giorno per giorno nel Sacco di Roma dell' anno 1527. Colonia 1756.

**) Nach den Assemani a. a. O. p. XXII hätte Paul IV den Schaden der Bourbonischen Plünderung ersetzt, für welche Behauptung sie schwerlich Belege hatten.

vereinigte die Sammlung des Cardinal Ridolfo Pio mit der Vaticana. Gregor XIII beschenkte sie gleichfalls mit Handschriften und gedruckten Büchern.

Die Zahl der Handschriften hatte indefs dergestalt zugenommen, dafs in dem alten, überdiefs feuchten und dunkeln Locale nicht mehr Platz war; Sixtus V liefs daher durch Domenico Fontana das Quergebäude aufführen, welches den Hof des Belvedere von dem Giardino della Pigna trennt, und in ihm das gegenwärtige prachtvolle Local für die Bibliothek, nebst Dienstwohnungen für die Beamten einrichten. Zuerst war nur der grofse Hauptsaal, in den man gleich aus dem Lesezimmer tritt, dafür bestimmt, und die vaticanische Sammlung in ihm 1588 aufgestellt; die beiden Flügel sind erst allmählich, als es für die grofsen Erwerbungen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts an Raum gebrach, für die Bibliothek eingerichtet. Zugleich verband Sixtus V damit eine eigene Druckerei, die 1768 abbrannte und erst durch Leo XII 1825 wieder hergestellt wurde. — Für die Vermehrung der Handschriften hat Sixtus V nichts gethan; unter Clemens VIII erhielt die Bibliothek einige Autographa des Antonius Augustinus. Die Einkünfte der Abtei S. Maria in Venticano, im Beneventanischen gelegen, die Clemens VIII dem Cardinalbibliothekar Baronius als sein Gehalt angewiesen, wurden von Paul V auf immer der Vaticana geschenkt.

Mit dem siebzehnten Jahrhundert beginnt die Reihe von Erwerbungen bedeutender Bibliotheken, wodurch die Vaticana zu dem Range der ersten Handschriftensammlung Europa's erhoben wurde. Es liegt aufser dem Zweck dieses Buchs eine ausführliche Geschichte jeder einzelnen dieser Sammlungen zu geben; hier genügt die Angabe dessen, was die Vaticana dadurch gewonnen, indem wir unsere Leser für die genauere Kunde auf Blume's vortreffliche Arbeit verweisen.

Zuerst verdient die Bibliothek des Fulvius Ursinus, die der Vaticana im Jahre 1600 durch Vermächtnifs zufiel, Erwähnung, weniger der grofsen Anzahl, als des bedeutenden Werths ihrer Handschriften wegen. Angelo Rocca,

der sie vor ihrer Vereinigung mit der Vaticana kannte, gibt ihr sogar um ihrer seltenen und ausgezeichneten Stücke willen den Vorzug vor dieser; was aus Bembo's Nachlafs in sie übergegangen, war ihr gröfster Schatz, namentlich das sehr alte Fragment des Dio Cassius und die beiden berühmten Codices des Terenz und Virgil. Aufserdem enthielt sie noch andere sehr alte griechische und lateinische, und sehr werthvolle provençalische und italienische Handschriften, namentlich von Petrarca und Boccaccio. *) Die Briefe und Autographa des Fulvius Ursinus kamen gleichfalls bei dieser Gelegenheit in die Vaticana, seine Handzeichnungen aber erst mit der Bibliothek Capponi.

Hierauf folgen die Handschriften aus dem alten schottischen Benedictinerkloster Bobbio in Piemont, die schon unter Paul V nach Rom kamen, aber erst unter Gregor XV mit der Vaticana vereinigt wurden; zu ihnen gehören gröfsentheils jene zwiefach beschriebenen Pergamenthandschriften (Palimpsesten), die in der neuesten Zeit zu den wichtigsten literarischen Entdeckungen geführt haben.

Unter Gregor XV schenkte 1623 Kurfürst Maximilian von Bayern die erbeutete Heidelberger Bibliothek an den heil. Stuhl; **) sie wurde unter Urban VIII 1624 in dem linken Seitenflügel als eine abgesonderte Sammlung (bibliotheca Palatina) aufgestellt. Doch sind nicht alle Handschriften dieser berühmten und die Vaticana in ihrem damaligen Zustande übertreffenden Sammlung nach Rom gekommen; ***) viele waren bei der Plünderung verloren gegangen, andere sind von Leo Allatius bei ihrer Empfangnahme in Heidelberg vergessen worden, nämlich zwei noch daselbst befindliche arabische Handschriften, die Manessische Sammlung der Minnesinger, jetzt in Paris, und Tritheims eigenhändige Chronik, jetzt in München. Dafür hat er aber aus Gruters und anderen Heidelberger Sammlungen mehrere Handschriften entführt, und sie als zur

---

*) Das Autographum von Petrarca's Gedichten, welches nach Rocca's Zeugnifs Fulvius Ursinus besessen, ist später verloren gegangen. S. Blume a. a. O. p. 182.

**) Ueber die Geschichte derselben, siehe Blume a. a. O. p. 43 ff., und die daselbst angeführten Werke.

***) Hierauf beziehen sich die complura bibliothecae Palatinae volumina in der Inschrift des Saals, wo sie aufgestellt ist.

Palatina gehörig nach Rom gebracht. Sie füllt jetzt dreifsig Schränke im Vatican; ihre Handschriften haben sämmtlich auf der inneren Seite des Einbandes eine ihre Erwerbung beurkundende Inschrift. *)

Die Bibliothek von Urbino, gegründet durch Federigo da Montefeltre nach dem Muster der Marziana in Florenz, und durch seinen Nachfolger bedeutend vermehrt, war 1626 mit dem Herzogthum dem heil. Stuhl anheimgefallen. Gleich der Palatina ward sie als ein selbstständiges Ganzes (bibliotheca Urbinas) von Alexander VII 1657 mit der Vaticana vereinigt, und jener gegenüber in dem linken Seitenflügel aufgestellt.

Nach Mabillon enthielt die Vaticana, als er sie besuchte (1685), mit Einschlufs der Palatina und Urbinas, 16,000 Pergamenthandschriften.

Hierauf folgt der Erwerb der bibliotheca Alexandrina oder Reginae, der Sammlung der Königin Christine von Schweden. — Die Grundlage derselben bildete eine von ihrem Vater während des dreifsigjährigen Krieges in Ollmütz, Würzburg, Prag und Bremen zusammengebrachte Büchersammlung, welche sie durch bedeutende Erwerbungen erweiterte, zuerst durch den Nachlafs des Hugo Grotius im Jahre 1668, dann durch die Ankäufe von Hiob Ludolph, den sie nach Italien gesendet, um die von den Erzbischöfen von Upsala zur Zeit der Reformation dorthin geflüchteten Urkunden und Acten wieder zurückzubringen, endlich in noch höherem Grade durch die glänzenden Ankäufe, welche ihre Gelehrten, Nicolaus Heinsius und Isaac Vossius, in den Jahren 1650 — 54 in ihrem Auftrage gemacht. Die wichtige Bibliothek des Petavius, die noch jetzt den bedeutendsten Bestandtheil dieser reichen Sammlung ausmacht, wurde durch den letztern für 40,000 Livres erworben. Von Gilbert Gaulmin erhielt die Königin 400 meist arabische und hebräische Handschriften; der Ankauf eines grofsen Theils der Mazarin'schen Bibliothek, so wie der Goldast'-

---

*) Sum de Bibliotheca quam Heidelberga capta spolium fecit et P. M. Gregorio XV Trophaeum misit Maximilianus utriusque Bavariae dux etc. S. R. J. Archidapifer et Princeps Elector, Anno Christi CIↃDCXXVII.

schen Handschriften in Bremen, und der Sammlungen des Scriver, Stephanides, Lundius und Ravius, wurde gleichfalls durch Vossius besorgt, der endlich der Königin auch seine eigene Bibliothek, deren Grundlage die seines Vaters bildete, aufzudringen wufste. Im Jahre 1653 belief sich die Sammlung bereits auf 8000 Handschriften; bevor jedoch Christine nach Rom kam, war dieser Schatz von ihren Gelehrten, namentlich von Vossius, auf die schamloseste Weise geplündert worden, so dafs sie nur den Rest, nach Holstenius Verzeichnung 2145 Manuscripte, hierher brachte. Seitdem machte sie nur wenige, sehr geringfügige Erwerbungen, die mit jenen früheren gar nicht verglichen werden können; Holstenius hinterliefs ihr mehrere seiner Handschriften, und sie selbst suchte neue Ankäufe zu machen, wie ihre Briefe beweisen; nach Blume's Vermuthung wären die Handzeichnungen des Pirro Ligorio erst in Italien von ihr angekauft. Nach ihrem Tode 1689 kam die Bibliothek an ihren Universalerben, den Cardinal Azzolini, der zwei Monate nachher starb, und sie seinem Neffen Pompeo Azzolini hinterliefs. Von diesem kaufte sie Alexander VIII (Ottoboni) für 8000 Piaster; 1900 Bände derselben wurden mit mehr als 400 seiner eigenen Handschriften 1690, als eine besondere Sammlung (Bibliotheca Alexandrina oder Reginae) nach der Vaticana versetzt; die übrigen verblieben der Bibliothek Ottoboni, mit der sie erst später der Vaticana einverleibt wurden. — Christinens Briefe, die dem Testament zufolge verbrannt werden sollten, sind theils in die Ottoboniana, theils in die Bibliothek Albani gekommen.

Im achtzehnten Jahrhundert sorgte Clemens XI besonders für die Vermehrung der orientalischen Handschriften; er liefs nicht allein durch Elias und Joseph Simon Assemani, welche der Vaticana funfzehn von den Athoniten erworbene griechische Manuscripte schenkten, im Orient Ankäufe machen, sondern verband auch mit ihr die orientalischen Handschriften des Abraham Eccelensis, Pietro della Valle und Faustus Naironus; *) die Privatbibliothek Pius II, die der Familie del

---

*) S. Angeli Maii Catalogus codicum B. V. arabicorum etc. Romae 1831. Praef. p. 8.

Pozzo, wurden gleichfalls unter ihm mit der Vaticana vereinigt. Die 61 orientalischen Handschriften dagegen, die der Maronitische Bischof Andreas Scandar in seinem Auftrage angekauft, uud die er noch kurz vor seinem Tode erhalten, sind erst durch Innocenz XIII in die Vaticana gekommen. *)

Die Bibliothek des Cardinals Ottoboni, **) der hierauf folgende wichtigste Erwerb, wurde durch Benedict XIV angekauft. Ihre Grundlage bildete die Privatbibliothek Papst Marcell II, die nach dessen Tode seinem ehemaligen Secretär, dem gelehrten Cardinal Sirletus, durch Vermächtnifs zufiel, und von diesem durch bedeutende Ankäufe im Orient und in Italien vermehrt wurde. Als auch dieser gestorben, und seine Erben die Sammlung, welche durch die Gelehrsamkeit ihres letzten Besitzers einen grofsen Ruf erhalten, zum Verkauf ausboten, hätte sie fast König Philipp II von Spanien auf Betrieb des Bischofs von Tortosa, Giovan Battista Cardona, für den Escurial erworben; der Cardinal Granvella wufste es aber, nach Ruggieri's Vermuthung, zu hintertreiben, um Rom einen so wichtigen Schatz zu erhalten. Endlich kam sie in Besitz des Cardinals Ascanio Colonna, der sie für 14,000 Scudi kaufte, und theils mit seinen eigenen Handschriften und Büchern, theils mit der Sammlung des Erzbischofs von Salerno, Marc Antonio Colonna, vereinigte. Sie wurde hier von vielen ausgezeichneten Gelehrten jener Zeit benutzt, namentlich von Baronius, der sie stets als Bibliothek Colonna anführt; Pompeo Ugonio und der Flamländer Albert Rubenius, Schüler des Justus Lipsius, waren ihre Bibliothekare. Nach dem Tode des Cardinals, als sie wiederum käuflich war, lief sie zum zweitenmale Gefahr, aus Rom entfernt zu werden, da der Cardinal Federigo Boromeo sie für die Ambrosiana erwerben wollte. Der Herzog Giovan Angelo Altemps kam ihm aber zuvor, und erstand sie im Jahre 1611 vom Connetable

*) Wer sich über diese Erwerbungen und den Vorrath der Vaticana an orientalischen Handschriften überhaupt genauer unterrichten will, den verweisen wir, aufser auf Hammers Aufsätze in der Bibliotheca Italiana, Jahrgang 1827, auf die gröfseren Werke der Assemani, die Bibliotheca Orientalis und die Acta martyrum Orientalium, und auf den vorhin angeführten Catalogus codicum B. V. arabicorum etc., von Angelo Mai.

**) S. Memorie istoriche della Biblioteca Ottoboniana, von ihrem letzten Bibliothekar, dem Abbate Costantino Ruggieri, hinter Marini's Memorie degli Archivi della S. Sede.

Filippo Colonna für 13.000 Scudi. Sie enthielt damals 2000 Handschriften, unter ihnen 200 von ausgezeichnetem Werthe; 100 der wichtigsten wurden von Paul V, um sie für Rom zu sichern, kraft landesherrlicher Gewalt, in die Vaticana versetzt; die Abschriften derselben, welche der Herzog für die Originale erhielt, befinden sich noch jetzt in der Ottoboniana. *) Der Erfolg zeigte leider, wie nothwendig diese Maſsregel war; denn als 50 Jahre später, nach dem Tode des Herzogs Giovan Angelo, die Familie in Armuth verfiel, und die Bibliothek zum drittenmale zum Verkauf ausgeboten wurde, trat man mit der Königin Christine in Unterhandlungen, die durch Heinsius bei seiner Anwesenheit in Rom betrieben wurden, und nur an der Wachsamkeit der Regierung scheiterten, welche ihr Augenmerk zu sehr darauf gerichtet hatte. Die Sammlung blieb daher lange verkäuflich, ohne daſs sich Jemand fand, der sie erstehen mochte oder konnte; während dieser Zeit sollen, wie Ruggiere behauptet, einzelne Handschriften und seltene Drucke verschwunden sein, die er in anderen Sammlungen Roms, in den Bibliotheken Barberini, Chigi und S. Pantaleo angetroffen; die königl. Bibliothek in Berlin besitzt gleichfalls eine aus der Altempsiana stammende Handschrift des Sueton, die der groſse Kurfürst von dem clevischen Canzler Weinmann zum Geschenk erhalten. Zuletzt, da sich noch immer kein Käufer fand, entschloſs man sich, die Handschriften von den gedruckten Büchern zu sondern, und die letzteren einzeln auf der Piazza Sciarra zu versteigern. Die Handschriften, welche man bis auf bessere Zeiten zurückgelegt hatte, wurden endlich vom Cardinal Ottoboni, dem nachherigen Papst Alexander VIII, erstanden, der, nach seiner Thronbesteigung, 100 der auserlesensten aus der Sammlung der Königin Christine mit ihnen und den von ihm selbst zusammengebrachten Handschriften vereinigte, **) und dar-

*) Vielleicht sind dieſs die Handschriften des Cardinal Sirletus, die sich in der alten Vaticana befinden. S. Note von Mai zu Ruggieri's Memorie. Sonst müſste aus der Sammlung des Cardinals, unmittelbar nach seinem Tode, bevor sie Ascanio Colonna erwarb, unter der Hand verkauft worden sein.

**) Dieſs nach Ruggieri p. 47 und Blume p. 70, der Amaduzzi als seinen Gewährsmann anführt. Es müssen aber mehr Handschriften der Königin Christine in die Ottoboniana gekommen sein: denn daſs nur 1900 in die Alexandrina übergingen, sagt die Inschrift Alexanders VIII ausdrücklich, so daſs man nicht daran zweifeln kann: die Sammlung der Königin betrug aber mehr als [illegible] Handschriften, und wo wären die übrigen geblieben, wenn sie nicht der Papst mit seiner Familienbibliothek vereinigt hatte?

aus die Bibliothek seiner Familie bildete, die sich nebst einer dazu gehörigen Münzsammlung als Fideicommiſs stets in der Primogenitur vererben sollte. Was seine eigene Handschriftensammlung betrifft, die er in seiner Jugend und als Cardinal zusammengebracht, so enthielt sie eine Reihe sehr wichtiger Staatsschriften, die ihm Giovanni, Fürst von Piombino, geschenkt; andere Handschriften, groſsentheils juristischen Inhalts und aus neuerer Zeit, hatte er vom Advocaten Ercole Ranconi und dem Cardinal Corrado erhalten. Auſserdem bediente er sich zu neuen Ankäufen eines Buchhändlers Simone, der ihm viele sehr werthvolle Sachen verschafft haben soll; sein Bibliothekar, der bekannte Monsignor Bianchini, hatte ein Verzeichniſs derselben angefertigt, das später beim Verkauf der Bibliothek verloren gegangen; *) endlich erwähnt Ruggieri noch eines Handschriften-Legats des Monsignor Attilio Amaltei, ohne dasselbe genauer anzugeben. Benedict XIV kaufte diese Bibliothek nebst der Münzsammlung nach dem Tode des jüngern Cardinals Ottoboni, Neffen Alexanders VIII, für die Vaticana, der sie als ein selbstständiges Ganzes (b i b l i o t h e c a O t t o b o n i a n a) einverleibt wurde.

Um dieselbe Zeit, 1746, wurde die Bibliothek des Marchese Alessandro Gregorio C a p p o n i, die reicher an gedruckten Büchern als an Handschriften war, durch Vermächtniſs erworben; die 266 Handschriften derselben, die sich groſsentheils auf neuere Geschichte und italienische Poesie beziehen, bilden gleichfalls eine eigene Abtheilung, ohne mit der alten Vaticana vereinigt zu sein.

Hiermit endet die Reihe der groſsen Erwerbungen; gleichzeitig mit ihnen und auch später war die alte vaticanische Sammlung durch Ankauf einzelner Handschriften und durch Geschenke nach und nach bedeutend vermehrt worden; unter diesen befinden sich mehrere, die ehemals kirchlichen Sammlungen angehört hatten, wie der Bibliothek von Grotta Ferrata, SS. Apostoli und anderen, und theils auf directem, theils auf mittelbarem Wege in die Vaticana gekommen waren. Besonders hatte die Zahl der orientalischen Handschriften zuge-

---

*) Vielleicht dasselbe, welches Blume in der Veroneser Dombibliothek gefunden. A. a. O. p. 111.

nommen; über 180 kaufte Clemens XIII aus dem Nachlafs des Joseph Simon und Stephanus Evodius Assemani, und aufserdem war sehr viel durch die Propaganda, die Collegien der Maroniten, der Neophyten und von S. Pietro Montorio, so wie durch Aloysius Caraffa hineingekommen. *)

Nicht minder als den Kunstschätzen des Vaticans ist der Bibliothek und dem Archive der Einfall der Franzosen verderblich geworden. Zuerst mufsten 500 der auserlesensten Handschriften kraft des Vertrags von Tolentino im Jahre 1797 übergeben werden; 343 nicht minder werthvolle wurden später nach der neuen Kaiserstadt entführt. Ein genaues Verzeichnifs derselben, welches die Römer nebst dem Empfangscheine der französischen Commissarien drucken liefsen, **) erleichterte 1814 die vollständige Rückgabe aller Handschriften; mit Ausnahme der Palatinischen Codices, 38 an der Zahl, welche durch die Bemühungen der Alliirten an die Universität Heidelberg zurückgegeben wurden, und zwei andere des eilften Jahrhunderts, ***) die in Paris blieben, und wofür französischer Seite eine Handschrift des Platon aus dem zehnten Jahrhundert abgetreten wurde, ist alles nach Rom zurückgekommen; zwei provençalische Handschriften des vierzehnten Jahrhunderts schenkte Pius VII der königl. Bibliothek zu Paris. Gröfser war dagegen der Schaden, den die Vaticana zu Rom durch die dort herrschende allgemeine Verwirrung und Auflösung aller festen Verhältnisse erlitten; viele Handschriften, besonders Münzen und andere werthvolle Gegenstände, wurden gestohlen und heimlich verkauft, oder gingen durch Nachlässigkeit oder Mangel an Aufsicht verloren. Die Bibliotheken der aufgehobenen Klöster, womit die französische Regierung die Vaticana für ihre Verluste einigermafsen entschädigen wollte, gab Pius VII nach seiner Rückkehr ihren alten Besitzern zurück; nur wenige Handschriften, worunter sich jedoch sehr wichtige befinden, wie das Regestum des Klosters Farfa, sind ihr verblieben. Seit der Restauration wurden

---

*) S. Ang. Maii Catalogus codicum B. V. arabicorum etc. Praef. p. 8.

**) Recensio manuscriptorum codicum qui ex universa bibliotheca Vaticana selecti .... procuratoribus Gallorum .... traditi fuere. Lipsiae 1803.

***) Es sind: Smaragdi Abbatis Via Regia ad Ludovicum Imperatorem ejusque epistola de processione Spiritus Sancti ad Leonem Papam III Caroli Magni nomine scripta, und: Nithardus de dissidiis filiorum Ludovici Pii.

Sammlungen von Münzen, Bronzen angekauft, um wenigstens die fehlenden Artikel zu ersetzen; zugleich fing die Regierung wieder an, ihre alte, nur durch die Revolution unterbrochene Fürsorge für die Handschriften-Sammlung durch neue Ankäufe zu bethätigen. Die wichtigsten dieser Erwerbungen sind die 162 griechischen Handschriften des Klosters S. Basilio, und die von der Familie Colonna im Jahre 1821 erstandenen. *) Schliefslich verdient hier noch die im Jahre 1816 erfolgte Rückgabe von 848 deutschen Handschriften der Palatina an die Universität Heidelberg erwähnt zu werden, denen nachher noch vier lateinische, die Geschichte der Universität betreffend, hinzugefügt wurden; die Bemühungen der preufsischen und badischen Regierung, die ganze Sammlung zurück zu erhalten, scheiterten an dem festen Beharren des päpstlichen Hofes, den alten Besitz nicht aufgeben zu wollen. **)

Was die Gesammtzahl der Handschriften betrifft, so ergeben die Verzeichnisse der Bibliothek hierüber folgendes Resultat:

in der alten Vaticana lateinische Handschriften	8500	
griechische —	2160	
Gesammtzahl . . .		10,660
in der Palatina lateinische Handschriften .	1956	
griechische —	432	
Gesammtzahl . .		2388
in der Alexandrina lateinische Handschriften	2101	
griechische —	190	
Gesammtzahl . .		2291
griechische Handschriften des Appendix Clementis XI		55
griechische und lateinische Handschriften der Urbinas		1667
Anhang zur Urbinas . . . . , ...		44

*) Die 1829 angekaufte Sammlung des Orientalisten Montucci in Siena befindet sich nicht, wie Blume a. a. O. p. 77 behauptet, in der Vaticana, sondern in der Propaganda.

**) Die päpstliche Regierung hatte sich bereits zur Rückgabe der ganzen Sammlung verstanden, als der Abbate Carega, Scrittore der Vaticana, darauf aufmerksam machte, dafs die Palatina dem Papste als Ersatz für die der katholischen Ligue geleisteten Subsidien geschenkt worden, ihre Abtretung daher einen reinen Verlust in sich schliefsen würde. Diefs bewog den römischen Hof, seine frühere Zusage auf die deutschen Handschriften zu beschränken.

in der Ottoboniana lateinische Handschriften		3391	
griechische —		471	
	Gesammtzahl . . .		3862
griechische Handschriften aus S. Basilio			162
orientalische Handschriften:	arabische . . .	787	
	persische . .	65	
	türkische	64	
	syrische . . .	459	
	hebräische . .	590	
	äthiopische . .	71	
	samaritanische .	1	
	koptische	80	
	armenische . . .	13	
	iberische	2	
	indische	22	
	chinesische . . .	10	
	Gesammtzahl . .		2164
slavische Handschriften			18
Handschriften der Bibliothek Capponi			266
Gesammtzahl der ganzen Sammlung . .			23,577

Hierzu kommen noch die wenigen Handschriften der Bibliothek Colonna, und andere einzelne Erwerbe, die in der letzten Zeit gemacht worden, und noch nicht verzeichnet sind, wodurch die Gesammtzahl höchstens bis auf 24,000 gebracht wird.

Für die Vermehrung der gedruckten Bücher fing man erst seit dem achtzehnten Jahrhundert an emsiger zu sorgen; ihre Zahl ist daher, gegen die der Handschriften gehalten, sehr gering. Clemens XI verordnete die Ablieferung eines Exemplars von jedem in Rom erschienenen Buche an die Vaticana, und unter der Verwaltung des Cardinals Quirini wurde ein eigener Saal für die Aufstellung gedruckter Bücher eingerichtet; er selbst schenkte seine Sammlung der Vaticana, kaufte sie aber nachher, als er eine Bibliothek in seinem Bischofssitz Brescia gründete, wieder zurück. *) Ein Breve Clemens XII vom 24 August 1739, die

*) S. Commentarii de rebus pertinentibus ad Ang. Mar. S. R. E. Cardinalem Quirinum.

Verwaltung der Bibliothek betreffend, schärft den Ankauf neuer Bücher, besonders theologischer, auf das nachdrücklichste ein. *) Durch die Bibliothek des Marchese Capponi ist an Büchern ungleich mehr als an Handschriften gewonnen worden; sie war besonders reich an ausgezeichneten und seltenen Werken der italienischen Literatur. **) Pius VII liefs das vorletzte Zimmer des linken Seitenflügels auf das prachtvollste für die Aufstellung gedruckter Bücher einrichten, die grofsentheils aus der Sammlung des Cardinals Zelada herrührten. So entstand die Bibliotheca Chiaramonti, zu welcher, nach seinem Tode, Pius VII Privatbibliothek hinzugekommen ist; sie wird in abgesonderten sehr kostbaren Schränken verwahrt. Der gegenwärtigen Verwaltung gereicht es zu keinem geringen Ruhm, dafs sie hierfür so viel wie möglich thätig ist; besondere Erwähnung verdient der Ankauf der an kunstgeschichtlicher Literatur und grofsen Kupferwerken reichen Sammlung des Grafen Cicognara, Verfasser der Geschichte der italienischen Bildhauerkunst. Nach Blume beläuft sich die Zahl sämmtlicher gedruckter Bücher auf ungefähr 30,000.

Die gedruckten und ungedruckten Kataloge der Vaticana und ihrer einzelnen Theile, so wie die Werke, in denen sich Nachweisungen über besondere Classen von Handschriften finden, hat Blume mit ausgezeichneter Gründlichkeit aufgeführt. ***) Bis auf Innocenz XIII behalf man sich mit einfachen Inventarien; nur über einzelne Theile, wie z. B. über die hebräischen Handschriften, existirten beschreibende Verzeichnisse. Unter dem genannten Papste aber wurde ein ausführlicher Handschriftenkatalog begonnen, der zwanzig Bände umfassen sollte, von denen sechs für die orientalischen, vier für die griechischen und zehn für die lateinischen und modernen Handschriften bestimmt waren. Der erste Band erschien unter Benedict XIV 1756 im Druck;

Brixiae 1749. Tom. II. P. II. p. 93 und die Fortsetzung derselben von Sanvitale, Brixiae 1761. Tom. I. p. 40.

*) Assemani Catalogus Bibl. Vat. Tom. I. Praef. p. L.

**) Catalogo della Libreria Capponi (von Domenico Giorgio). Rom 1747.

***) A. a. O. p. 100 sq. Vergl. damit Sanvitali Commentarii de rebus pertinentibus ad Ang. Mar. Card. Quirinum Continuatio P. I. p. 101, und in der Sammlung seiner lateinischen Briefe Dec. II. Ep. IX. ad Alexium Symmachum Mazocchium.

bald nachher folgten der zweite und dritte. *) Während der vierte Band gedruckt wurde, zerstörte eine Feuersbrunst, welche die vaticanische Druckerei vernichtete, die ganze Auflage, so dafs nur wenige Exemplare gerettet wurden; das ganze Unternehmen, das dadurch in Stocken gerieth, wurde eine Zeit lang noch fortgeführt, bis es am Ende einschlief. Erst vor Kurzem ist eine Ergänzung und Fortsetzung dieses Katalogs durch den jetzigen Präfecten der Vaticana, Mons. Mai, herausgegeben worden, so dafs wir nun vollständige Verzeichnisse über alle orientalischen Handschriften besitzen. **) Für die übrigen sind die dürftigen Kataloge bei Montfaucon und an den anderen von Blume angegebenen Orten die einzigen und ungenügenden Hülfsmittel, deren man sich für literarische Forschungen in der Vaticana bedienen kann, wenn man nicht durch hohe und besonders dringende Empfehlungen die Einsicht der Inventarien erlangt, welche die Beamten der Bibliothek gebrauchen.

Die Beamten der Bibliothek sind der Cardinal-Bibliothekar oder Protector der vaticanischen Bibliothek, zwei Custoden und sieben Gehülfen (Scriptores, Scrittori); im Dienste der Bibliothek sind zwei Diener (Scopatori) und zwei Buchbinder. Cardinal-Bibliothekare gibt es seit Paul III, der den Cardinal Cervini zuerst dazu ernannte; sie stehen an der Spitze der ganzen Verwaltung, und sollen zugleich für die Vermehrung der Bibliothek durch neue Ankäufe Sorge tragen. Sie bekleiden also keineswegs einen blofsen Ehrenposten oder Sinecure, mit der kein wirklicher amt-

*) Bibliothecae Apostolicae Vaticanae codicum Mss. catalogus in tres partes distributus, in quarum prima orientales, in altera graeci, in tertia latini, italici aliorumque europaeorum idiomatum codices; Stephanus Evodius Assemanus Archiepiscopus Apamensis et Joseph Simonius Assemanus eiusdem Bibliothecae praefectus .... illustrarunt. Partis Primae Tomus primus complectens codices hebraicos et samaritanos. Romae 1756. Der zweite und dritte Band, die syrischen Handschriften enthaltend, erschienen 1758 und 1759. Der erste Band ist grofsentheils aus dem Kataloge der hebräischen Handschriften genommen, den Bartolocci als Scrittore der Vaticana für die Bibliothek ausgearbeitet. S. die Vorrede zu dessen Bibliotheca magna rabbinica, Rom 1675.

**) Catalogus codicum bibliothecae Vaticanae arabicorum, persicorum, turcicorum, aethiopicorum, copticorum, armeniacorum, ibericorum, slavicorum, indicorum, sinensium; item ejus partis hebraicorum et syriacorum quam Assemani in editione praetermiserunt. Edente Angelo Maio. Romae 1831. Er ist fast gänzlich nach handschriftlichen Bemerkungen der Assemani gearbeitet; die zehn Blätter, die allein von dem unvollendet gebliebenen vierten Bande übrig waren, sind ebenfalls aufgenommen; das Verzeichnifs der äthiopischen Handschriften rührt von Wansleben her, und das der armenischen von einigen Melchitaristen aus S. Lazaro.

licher Einflufs verbunden wäre; vielmehr haben sich mehrere von ihnen, wie der ausgezeichnete Quirini (1730—55), *) durch eine thätige Verwaltung und zweckdienliche Anordnungen ein sehr bedeutendes Verdienst um die Bibliothek erworben. Die nähere Aufsicht jedoch und eine auf das Einzelne gerichtete Verwaltung, wie sie nur ein minder hochstehender Bibliothekar haben kann, war bei einem solchen Verhältnifs allerdings nicht möglich; Paul V verordnete daher im Jahre 1606, dafs von den beiden Custoden, die nach Sixtus IV Einrichtung dem Bibliothekar zur Seite standen, und in Rang und Ansehen einander völlig gleich waren, der eine Custos Primarius oder Major genannt, den Vorrang vor dem anderen, dem Custos minor oder secundus und zugleich die eigentliche Administration haben solle. — Von den sieben Scriptores oder Correctores librorum, wie sie früher genannt wurden, sind zwei für die lateinische Sprache, zwei für die griechische, zwei für die hebräische und einer für die arabische und syrische bestimmt; ihre erste Einrichtung rührt von Sixtus IV her, der bei Gründung der Bibliothek drei Scriptores einsetzte; Marcellus II und Paul IV fügten drei andere hinzu, und Alexander VII endlich den siebenten für die arabische und syrische Sprache. Der Zweck dieses Instituts ist theils ein literarischer, nämlich philologische Bildung zu befördern, theils sollen sie mit ihren Kenntnissen zum Dienst der Bibliothek, des Staats und der Kirche bereit sein. Denn ihre Hauptpflicht ist das Studium der Handschriften, damit sie zur Herausgabe nützlicher, besonders theologischer Werke gebraucht werden, und Nachweisungen aus Manuscripten, sobald man sie verlangt, ertheilen können; zugleich sollen sie Verzeichnisse derselben anfertigen, und solche, die schadhaft geworden, durch Abschriften von gänzlicher oder theilweiser Vernichtung bewahren. **) Um sie gleich zur Hand zu haben, wenn man ihrer bedürfe, wurden daher bei dem Bau des gegenwärtigen

*) Seine Briefsammlung (Venedig 1756) und die vorhin angeführte Selbstbiographie nebst der Fortsetzung von Sanvitale bezeugen seine vielfache Thätigkeit für die Vaticana.

**) S. die Verordnungen von Clemens XII 24 August 1739 (bei Assemani Catalogus B. V. Tom. I, praef. p. XLIX), und von Clemens XIII vom 4 August 1761, die

tigen Locals unter Sixtus V Wohnungen für sie eingerichtet.*) Die Concursprüfungen, welche nach der ursprünglichen Stiftung ihrer Ernennung vorausgehen sollen, nachher aber wegfielen, sind von Clemens XII in einer die Verwaltung der Bibliothek betreffenden Verordnung von neuem eingeführt worden; dessen ungeachtet sind sie aber wieder aufser Gebrauch gekommen, und die Ernennung geht jetzt ohne weiteres vom Papst aus. Der Cardinal Quirini, der als Cardinal-Bibliothekar diese Einrichtung dem angedeuteten Zwecke gemäfs zu vervollkommnen suchte, verordnete, dafs den sieben Scrittori eben so viel überzählige Coadjutoren mit der Aussicht zur Nachfolge hinzugefügt würden, die ihnen aber nur dann zu Theil werden könne, wenn sie von ihrem gründlichen Handschriftenstudium durch irgend ein gelehrtes Werk Beweise gegeben.**) Doch scheint diefs allmählich aufser Gebrauch gekommen zu sein; gegenwärtig gibt es wenigstens keine solchen Coadjutoren. — Die beiden Buchbinder, die Paul IV angestellt, ernennt der Cardinalbibliothekar, und die beiden Bibliotheksdiener (scopatori oder famuli) der erste Custos.

Was die Benutzung der Bibliothek betrifft, so ist sie ihrer Gründung nach allerdings eine öffentliche, jedoch scheinen gleich von Anfang an bestimmte Verordnungen über ihre Oeffnung und den Gebrauch der Handschriften gefehlt zu haben, da hierin stets die gröfste Willkür herrschte. Während im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert oft

---

in dem Lesezimmer (sala de' scrittori) angeschlagen ist. — Aus dem oben Gesagten geht schon hervor, wie falsch es ist, unter diesen Scrittori etwa blofse Schreiber verstehen zu wollen; Gelehrte von ausgezeichnetem Ruf bekleideten diefs Amt, und behielten es noch bei, auch wenn sie zu ausgezeichneten kirchlichen Würden erhoben wurden, wie z. B. der bekannte Galetti, der Scrittore der Vaticana war, als ihn Pius VI zum Bischof von Cyrene machte. S. Notizie spettanti alla vita del .... P. L. Galetti. Rom 1793 p. 48, 63, 89 sq.

*) S. Domenico Fontana dell' Obelisco Vaticano e fabriche di N. S. p. 72. — Gegenwärtig hat keiner dieser Scrittori eine Amtswohnung im Vatican.

**) S. Cardinalis Quirini Collectio epistolarum Latinarum. Venet. 1756. Ep. CIII. Dieses an die Custoden und Scriptores der Vaticana gerichtete Schreiben vom J. 1741 (s. Sanvitali vorhin angeführte Commentarii Tom. I. p. 41), welches den rein wissenschaftlichen Zweck bezeugt, den man bei dieser Einrichtung vor Augen gehabt, ist 1831 zu Rom von neuem abgedruckt worden. — Zunächst würde man an die Fortsetzung des Katalogs denken, von welchem nur der orientalische Theil ausgearbeitet worden; nach dem ursprünglichen Plane würden also noch 14 Bände fehlen, eine Arbeit, wozu diese Scrittori benutzt werden könnten; das ganze Unternehmen, so sehr es dringendes Bedürfnifs ist, scheint aber völlig eingeschlafen zu sein. Gegenwärtig besuchen nur wenige Scrittori die Vaticana, und diese haben wenig mehr Vorrechte als gewöhnliche Fremde.

die Bibliothek fast ganz unzugänglich oder höchstens zwei Stunden des Tages offen war, so dafs Nicolaus Heinsius fast gar nichts dort thun konnte, herrschte zu anderen Zeiten die ausgedehnteste Liberalität, besonders gegen fremde Gelehrte. Montfaucon konnte ganze Tage lang dort arbeiten, und Mabillon rühmt sich ebenfalls bedeutender Vergünstigungen. Die Verordnung Sixtus V, welche in Marmor gehauen sich im Studienzimmer (aula scriptorum) befindet, verbietet nur bei Strafe der Excommunication das Forttragen und Stehlen der Handschriften. Genauer handelt davon ein Breve Clemens XII; es setzt fest, dafs nur an den Tagen Fremde die Vaticana besuchen dürfen, wo sich die Beamten derselben, die Scriptores und Custoden, dort befinden, und zwar an den drei Vormittagsstunden (9—12). Niemand darf Abschriften oder Vergleichungen von Handschriften machen, der nicht die ausdrückliche Erlaubnifs dazu vom Papst durch den Cardinal-Staatssecretär erhalten, aufser in unwichtigen Dingen, wo es ihm der erste Custos gestatten darf. Eine im Lesezimmer angeschlagene Verordnung Clemens XIII, welche vielleicht durch die nachlässige Verwaltung des Cardinals Passionei hervorgerufen, geht noch weiter, indem sie überhaupt die Benutzung der Handschriften durch Fremde verbietet, wenn sie nicht vom Papst durch den Cardinal-Staatssecretär gestattet ist; ohne diese dürfen sogar die Scrittori für auswärtige Gelehrte keine Abschrift oder Collation machen. In dieser Strenge, welche die Oeffentlichkeit der Bibliothek ganz aufhebt, mag die Verordnung wohl nur kurze Zeit befolgt worden sein; gegenwärtig hängt es lediglich von der Gefälligkeit des ersten Custos ab, ob und welche Handschriften man benutzen kann. Unter der Verwaltung des vorigen ersten Custos, Monsignor Baldi, konnte man Vor- und Nachmittags je drei Stunden arbeiten; jetzt ist sie nur Vormittags von 9—12 geöffnet. Die Ferientabelle des Cardinals Quirini, die im Lesezimmer angeschlagen ist und ursprünglich sich nur auf die Beamten der Bibliothek bezieht, gilt nach der vorhin angeführten Verordnung Clemens XII auch für die Fremden, welche auf der Vaticana arbeiten wollen; sie gestattet kaum hundert Arbeitstage, d. h. dreihundert Stun-

den (!) im Jahr; abgesehen von den aufserordentlichen Vacanzen, wie z. B. bei Gelegenheit eines Conclave. Dem ersten Custos oder Präfecten der Bibliothek bleibt es aber unbenommen, durch besondere Gefälligkeit diesem Mangel abzuhelfen, und Fremden, die mit vorzüglichen Empfehlungen versehen sind, auch an Ferientagen die Benutzung der Bibliothek zu gestatten. Offenbar war es auch nur die feste Ueberzeugung, dafs die literarischen Schätze des Vaticans dem gelehrten Europa wirklich zugänglich sein würden, welche die Verbündeten damals in Paris entschied, so bestimmt auf der Rückgabe derselben zu bestehen. Denn diese Forderung war nicht auf das Recht des Zurückführens eroberter Trophäen gegründet, noch zur Vergütung eines Privatschadens gemacht — die Bücher waren durch einen Friedensschlufs, als Theil der Entschädigung nach Paris gekommen; — sie ward vielmehr auf den Grund der durch Uebermacht verletzten Heiligkeit wissenschaftlicher Anstalten, und zum Besten der europäischen Gesittung und Gelehrsamkeit aufgestellt und mit edler Beharrlichkeit durchgesetzt.

Nach diesen Erörterungen gehen wir zur Betrachtung des gegenwärtigen Bibliothekgebäudes über.

D.

Beschreibung des vaticanischen Bibliothekgebäudes und der in ihm befindlichen einzelnen Denkmäler und kleinern Sammlungen.

Zu dem Eingange der vaticanischen Bibliothek führen zwei Thüren von dem Corridor der Inschriften (Gall. Lapid.) des Museums; die gröfsere, eine Prunkthür Urbans VIII, wird nur bei besonderen Gelegenheiten geöffnet. In dem Vorzimmer, zu dem man aus dem kleineren zuerst gelangt, sieht man an den Wänden, in Rahmen unter Glas, mehrere ägyptische Papiere — sämmtlich in den letzten Jahren erworben — meist die gewöhnlichen Todtenrituale mit hieratischer und demotischer Schrift und Figuren. An der Wand dem

Eingange gegenüber sieht man eine Copie der jetzt mit den übrigen Farnesischen Schätzen in Neapel befindlichen Säulen aus dem Triopium des Herodes Atticus, mit Inschriften in nachgeahmter alter attischer Schrift und Sprache. Die Säulen wurden im Anfange des 16ten Jahrhunderts beim dritten Meilenstein der Via Appia gefunden. *) Es folgt darauf das Zimmer für die Scrittori und die in der Bibliothek Studirenden. An den Wänden hängen die Bildnisse der Cardinal-Bibliothekare, unter denen das des Cardinals Giustiniani, das erste rechts vom Fenster, ein Werk Domenichino's, sich vor den übrigen auszeichnet. An der Decke sind Arabesken und Kinder von Cherubino Alberti, einige Sibyllen von Marco da Faenza, und Landschaften von Paul Brill. Die letzteren verdienen allein einige Aufmerksamkeit.

Von diesem Zimmer tritt man in den grofsen Bibliotheksaal. Er hat 317 Palmen in der Länge und 69 in der Breite, bei 41 Höhe. Sechs Pfeiler theilen ihn in zwei Schiffe mit Kreuzgewölben; sieben Fenster sind an jeder Seite. Er ist nach Angabe des Domenico Fontana in Jahresfrist vollendet worden. Die sehr oberflächlich ausgeführten Frescogemälde, die ihn von oben bis unten schmücken, sind Werke des Paris Nogari, Cesare Nebia und anderer unbedeutenden Maler aus der spätern Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Ihre Gegenstände sind, wie die Inschriften anzeigen, an den unteren Wänden die allgemeinen Concilien, und auf die Geschichte und Beförderung der Wissenschaften bezügliche Begebenheiten, an den Pfeilern die angeblichen Erfinder der Sprachen und Buchstaben, und, über dem Eingange und den Fenstern, die von Sixtus V unternommenen Bauten, von ihm aufgerichteten Obelisken, ausgebesserten Ehrensäulen des alten Roms, und andere Unternehmungen dieses Papstes. Die letzterwähnten Bilder sind merkwürdig, weil sie mehrere Theile und Gebäude der Stadt in ihrer damaligen Beschaffenheit, und zum Theil ganz verschwundene Denkmäler zeigen. **)

*) Msgr. Mai hat sie 1826 herausgegeben.

**) In zwei von diesen Bildern, welche den alten Petersplatz darstellen, erkennt man die nach Angabe des Giuliano da Majano von Paul II erbauten Loggien in der von Vasari angegebenen Lage und Gestalt. Diefs ist also ein Beweis der Richtigkeit unserer Behauptung in Betreff der Verwechslung dieser Loggien mit denen des Cortile di S. Damaso. Siehe die erste Abtheilung dieses Bandes S. 295.

Den übrigen Raum der Decke erfüllen Arabesken und kleine Figuren, welche Anspielungen auf den gedachten Papst enthalten. In einem Oelgemälde neben dem Eingange, einem Werke des Scipione Gaetani, überreicht Domenico Fontana Sixtus V den Plan zu dem Gebäude der Bibliothek. Die Pronipoten des Papstes, der Cardinal Montalto, und dessen Bruder, der Marchese Michele Peretti, sind, so wie der damalige Cardinalbibliothekar, Antonio Caraffa, bei dieser Handlung zugegen.

Am vorletzten der gedachten Pfeiler bewahrt man unter Glas und Schloſs einen ruthenischen oder altrussischen Kalender, den die Bibliothek von dem Marchese Alessandro Gregorio Capponi zum Geschenk erhalten hat. Er besteht aus fünf in Form eines griechischen Kreuzes zusammengefügten Tafeln aus Cedernholz, jede von ein 1⅔ Fuſs Länge und Breite, mit sehr kleinen ungemein fleiſsig ausgeführten Miniaturen, die in der gewöhnlichen Art der russischen Heiligenbilder mit Eiweiſs gemalt sind. Die Einrichtung ist folgende: die vier Tafeln, welche die vier Arme des Kreuzes bilden, enthalten den vollständigen Kalender, jede Tafel je drei Monate, vom September (dem Anfang des griechischen Kirchenjahres) beginnend; die fünfte, in der Mitte, hat die beweglichen Feste mit den Sonntagen von Septuagesima bis zum ersten Sonntage nach Pfingsten (dem griechischen Fest Aller-Heiligen). Jeder Tag ist durch die entsprechende Darstellung aus dem Leben des Erlösers oder das Bild des Heiligen, dem er geweiht ist, bezeichnet; darüber der Name des Heiligen oder des Sonntags in slavonischer Kirchensprache und Schrift. Der römische Herausgeber, Msgr. Falconi, *) bemerkt, daſs kein schismatischer Heiliger darauf befindlich sei. Nach desselben Angabe stammen die Tafeln von einem griechischen Geistlichen her, der sie von Peter dem Groſsen zum Geschenk erhalten haben wollte. Die Künstler, deren Namen sich auf drei Tafeln finden, sind Russen, nicht Griechen, wie Falconi meint; sie müssen aus einer der russischen

*) Ad Capponianas Ruthenas Tabulas commentarius auct. Nicolao Carmonio Falconio. Rom 1755. Kl. Fol. mit Abbildungen der Tafeln in der Gröſse der Originale.

Malerschulen von Kiew, Moskau oder Jaroslaw sein. Die Zeit der Verfertigung wagt dieser nicht näher zu bestimmen, als dafs sie bald nach den (1824 verbrannten) Thüren von St. Paul-also nach 1070 zu setzen sei. Diese Annahme war offenbar bodenlos; die Schrift allein konnte über das Alter des Denkmals entscheiden. Wir verdanken der Güte des als Gönner und Beförderer aller historischen Forschung, und als Kenner der Geschichte und Literatur seines Vaterlandes rühmlichst bekannten Staatsmannes, des kaiserl. russischen Geh. Staats, raths Alexander Turgeneff, die gewünschte Auskunft. Die Form der Schrift (welche übrigens die slavonische, im russischen Kirchengebrauch übliche, ist), und die Art der Unterschrift der Künstler beweisen, dafs dieses Werk nicht älter sein kann, als die Regierung des Vaters Peters des Grofsen, Alexei Michailowitsch (1645—1676), indefs sicher wohl früher als die Gründung von Petersburg, da der für den 30 August abgebildete heilige Alexander, der Art der Darstellung nach, nicht der für jene Stadt eigens erhobene Alexander Newski, dem nachher dieser Tag ausschliefslich heilig war, sein kann.

Hinter dem vorerwähnten Pfeiler steht ein antiker Sarkophag, der im Jahre 1702 in der Vigna Caballini, jetzt Buonacorsi, zur Rechten der alten pränestinischen Strafse, unweit der sogenannten Torre de' Schiavi, entdeckt, und von Clemens XI 1715 der Bibliothek geschenkt wurde. Er ist mit zwei männlichen Brustbildern, und auf dem Deckel mit bacchischen Amoren von sehr roher Arbeit geschmückt. Man fand in demselben eine unverbrennliche Leinwand von Asbest, in der vermuthlich die Leichname verbrannt wurden, um so die Asche rein zu bewahren. Sie wird hier in einem Glaskasten auf dem Sarkophage aufbewahrt. Daneben sieht man eine antike Säule mit gewundenen Cannelirungen, von weifsem orientalischem Alabaster; sie ist an der Appischen Strafse, angeblich bei S. Cesario gefunden worden.

In der Mitte des Saales zwischen den Pilastern sind zwei Tische mit Platten ägyptischen Granits von aufserordentlicher Gröfse, und reich mit Bildwerken geschmückten Fufsgestellen von vergoldeter Bronze zu bemerken. Diese prächtigen im Pontificate Pius VI verfertigten Werke zeigen die Spuren der

Zerstörung, die im Winter von 1798 oder 1799 eine Schaar neapolitanischer Truppen in diesen den Denkmälern der Wissenschaft geweihten Räumen verbreitete. *) Noch sieht man hier ein Porzellangefäſs von besonderer Gröſse und Pracht, Geschenk Karls X an den Papst Leo XII, bald nach seiner Thronbesteigung.

Die Handschriften befinden sich in 46 Wandschränken von Mannshöhe; sie bilden an den Wänden eine ununterbrochene Reihe, und umgeben den Fuſs der Pilaster, dergestalt in Maſs und Farbe dem Architektonischen angepaſst, daſs man beim Eintreten eher alles bemerkt, als die erste Handschriftensammlung der Welt. An der Wand links vom Eingange stehen die lateinischen, an der rechts die griechischen Manuscripte der alten Vaticana. Der gröſste Theil der Schränke an den Pfeilern ist mit der Bibliothek des Fulvius Ursinus angefüllt. Zu gröſserem Schutze sind die Schränke inwendig nochmals mit Drathgittern verschlossen. Auf den Schränken dieses Saales, so wie auf denen der meisten folgenden Räume, steht eine nicht unbedeutende Anzahl antiker Vasen, von denen nachher in einer besonderen Beschreibung die Rede sein wird.

Aus den letzten Bögen dieses Saales führt eine Stufe in zwei Gemächer von derselben Breite, welche die beiden Cubicoli heiſsen; gewölbte Räume, der erste von 38, der andere von 32 Palmen Tiefe. Aus jenem führt rechts der Eingang Pauls V in das geheime Archiv; dieser bildet einen Theil der langen Gallerie Julius II, die in diesem Stock nach und nach ganz für die Bibliothek eingerichtet ist. Von hier eröffnet sich auf beiden Seiten ein groſsartiger und prächtiger Anblick. Man steht gerade in der Mitte des Corridors, der 1378 Palmen, 948 Fuſs, hat, so daſs man zu jeder Seite eine Perspective von 689 Palmen oder 474 Fuſs genieſst. Links sieht man durch sieben Zimmer, jedes mit hohen Thürpfosten und Schwellen aus groſsen Marmor- oder Granit-

*) Sie drangen von dem Garten durch die Gitterthür, rissen mehrere Schränke auf, nahmen einige Handschriften, die durch ihren kostbaren Einband die Raubgier reizten, und warfen zuletzt die inneren und äuſseren Läden der ungeheuern Fenster der linken Gallerie, nach dem Hofe des Belvedere zu, herunter, um Feuer zu machen; andere hatten sich nicht entblödet, in dem groſsen Saale selbst Feuer anzuzünden.

Blöcken, *) bis zu dem Münzcabinet Pius VI, in welchem man Arbeiten der Südseeinsulaner aufgestellt erblickt, durchgängig 28 Palmen Breite zu 22 Höhe messend. Rechts zeigt sich ein gleich langer Gang, ganz von derselben Höhe und Breite in fünf Zimmer eingerichtet, deren letztes, fast 200 Fuſs lang, acht prachtvolle Säulen und Bogen fünffach abtheilen. Im Hintergrunde zeigt sich durch eine groſse Gitterthür die Prachttreppe des Pio-Clementinischen Museums, welche von der Sala della Croce greca zur Ebene der Gallerie hinabführt.

Wir gehen nun zur Beschreibung der einzelnen Räume über.

Im linken Flügel

kommt man zuerst in zwei von Sixtus V eingerichtete Zimmer, von 111 und 70 Palmen Länge. Hieher verlegte jener Papst die oben erwähnte Bibliotheca secreta, die jetzt Theil des Archivs ist; ein hölzernes Gitter, das die Höhe der alten niedrigen Eingänge zeigt, gewährte den Eintritt. Jetzt stehen in ihnen Handschriften der Vaticana, besonders orientalische, namentlich die schöne Sammlung hebräischer Handschriften mit den älteren Bibelausgaben. Hier ist's, wo jetzt, da die Läden fehlen, der Mangel an Schutz gegen die Sonne des Sommers eine unerträgliche Hitze erzeugt und das Arbeiten unmöglich macht.

Die Gemälde sind Werke derselben Künstler aus Sixtus V Zeit, wie die des Saales, und Darstellungen aus seiner Regierung; merkwürdig sind ihrer Gegenstände halber, über den Thüren des zweiten dieser Zimmer, die Bilder, welche die Aufrichtung des vaticanischen Obelisken und die Peterskirche nach dem Plane des Michelagnolo vorstellen.

Hierauf folgt ein 283 Palmen langer von Urban VIII und Alexander VII eingerichteter, und von Benedict XIV verzierter Saal, in welchem der erste jener beiden Päpste 1624 links die Palatina, der zweite 1657 die Urbinas aufstellte, wie Inschriften anzeigen.

Benedict XIV faſste den lobenswerthen Gedanken, den zweiten Raum zu einem Museum christlicher Alterthümer einzurichten, so wie einen entsprechenden, rechts für die

---

*) Die letzten stammen von der unglücklichen zersägten Antoniussäule, deren wir in der ersten Abtheilung (S. 389) gedacht haben.

heidnischen. Zu dem Zweck liefs er bereits in die Fensterbrüstungen dieses langen Zimmers christliche Inschriften einsetzen. Den Eingang des nächsten aber, des Museo Christiano, schmückte er mit einem Portale mit vier Säulen von giallo antico; zwischen ihnen liefs er zwei Statuen aufstellen, die bis dahin den grofsen Saal der Bibliothek zierten, in dessen Eingange sie zu beiden Seiten, den langen Wänden nahe, *) den Eintretenden sinnig begrüfsten; hier ein heiliger und gelehrter Bischof des dritten Jahrhunderts, dort ein gelehrter Heide des zweiten, Hippolytus und Aristides. Jetzt sieht man die Bildsäule des heil. Hippolytus — Bischof von Porto, des Irenäus Schüler — hier rechts an der Thüre. Sie ward 1551 auf dem Ager Veranus gefunden, also im Gebiet der alten christlichen Begräbnifsstätte, in welchem nach Prudentius aufser dem heil. Laurentius auch der heil. Hippolytus begraben war, **) und von Marcellus II der Bibliothek geschenkt. Nur der Bischofstuhl und der untere Theil der auf ihm sitzenden Figur ist alt. Die Inschrift auf jenem kann, dem Charakter der Buchstaben nach, nicht wohl später, als aus dem sechsten Jahrhundert sein; früher als dieses oder das vierte ist aber auch an kein Denkmal eines christlichen Bischofs und Märtyrers an jener Stelle zu denken. Jene Inschrift des Bischofstuhls ist merkwürdig und berühmt, weil sie uns die Kunde des sechzehnjährigen Ostercyclus erhalten hat, den Hippolytus erfand, um die Zeit der Osterfeier zu bestimmen. ***) Diesem Cyclus folgt die Angabe der schriftstellerischen Werke des heil. Hippolytus.

An der anderen Seite des Einganges steht die Bildsäule

*) Defshalb fehlen hier auch noch jetzt die Wandschränke.

**) Die Identität des Fundortes mit der von Prudentius besungenen Begräbnifsstätte scheint den neuen Forschern unbekannt geblieben zu sein, die über die Person jenes Bischofs geschrieben haben. Sie erlaubt keinen Zweifel, dafs die Bildsäule, die gewifs wohl wenig jünger als jener Dichter sein mag, den Bischof des römischen Portus — bei Ostia, aber nicht mit Ostia zu verwechseln — darstellt.

***) Abbildung bei d'Agincourt Scultura Tav. III, 1. Der Ostercyclus bei Gruter CXL, auch in der von Mai herausgegebenen Sammlung christlicher Inschriften von G. Marini. Die Untersuchungen — namentlich Bianchini's — sind in Fabricius Ausgabe der Schriften des heil. Hippolytus zusammengestellt. Die letzte und lichtvollste Darstellung ist bei Ideler (Chron II, p. 214 — 225), der übrigens gegen Bianchini die Mangelhaftigkeit dieser Methode, das Osterfest durch einen 192jährigen (16 × 12) Cyclus zu bestimmen, darthut. Auch wurde diese Methode früh verlassen, was indefs kein Grund ist, unserem Werke ein übergrofses Alter zuzuschreiben, da die Darstellung des Cyclus offenbar eben so zu fassen ist, wie die Angabe der Schriften, nämlich als Bezeichnung der gelehrten Arbeiten und Bemühungen des Bischofs.

des Aelius Aristides, eines gelehrten Rhetors des zweiten Jahrhunderts; seinen Namen nennt eine griechische Inschrift auf der Basis, deren Aechtheit Visconti vertheidigt hat. *) Pius IV, unter dem sie, ungewifs wo, gefunden wurde, schenkte sie der Bibliothek.

Neben diesen beiden Standbildern sieht man zwei kleine Statuen des guten Hirten, und an der Wand zur Linken ein armenisches Kreuz, welches der armenischen Inschrift zufolge im Jahre 1245 eine armenische Familie, ein Gelübde zu erfüllen, verfertigen liefs. Es ward 1706 aus dem päpstlichen Garten des Quirinals hieher gebracht.

Das vierte Zimmer enthält also das christliche Museum, zu welchem jenes Portal den Eingang bildet. Wir werden dieser merkwürdigen und in ihrer Art einzigen Sammlung einen eigenen Abschnitt widmen.

Das fünfte mit grofser Pracht geschmückte Zimmer ist die Stanza de' papiri; Clemens XIV bestimmte es zur Aufbewahrung der merkwürdigen, auf ägyptischem Schilfpapier geschriebenen Actenstücke — Schenkungen und Contracte — meist aus Ravenna vom 5ten bis zum 8ten Jahrhundert. Sie sind in prächtigen Glasschränken, aber allerdings nicht zweckmäfsig zu ihrer Benutzung aufgestellt. **) Die Wände dieses Zimmers sind, so wie der Fufsboden, mit Porphyr, Granit und verschiedenen Arten von buntem Marmor ausgelegt. Historisch merkwürdig sind hier zwei prächtige Candelaber von Porzellan von Sevres, die Napoleon Pius VII nach seiner Krönung zum Geschenk machte; es wird versichert, dafs diese Geschenke, schon an sich nicht bedeutend, im Vergleich mit den Geschenken, die der Papst dem Kaiser machte, sehr unkaiserlich waren. Die Decke ist mit Frescogemälden von Mengs geschmückt. Der Gegenstand des mittleren Bildes ist eine unverständliche, keinesweges durch die Darstellung anschauliche Allegorie. Die Geschichte zeichnet, auf dem Rücken der Zeit, die Begebenheiten nach der Vorschrift des Janus auf,

*) Iconografia greca, 352. Abbildung des. tav. 31. Nr. 4. 5. Er heifst der Smyrnäer, weil er von Smyrna das Bürgerrecht erhalten hatte.

**) Die Aufstellung geschah unter der Leitung des grofsen Gaetano Marini, in dessen vortrefflichem Werke — Papiri diplomatici Roma 1805 fol. — sie herausgegeben und erklärt sind.

der vermuthlich hier das Gedächtnifs bedeuten soll. Ein Genius bringt ihr, in Schriftrollen, Urkunden herbei, während die Fama in die Trompete stöfst, und dabei auf das im Hintergrunde erscheinende Museum Clementinum zeigt. Ueber den beiden entgegenstehenden Thüren des Zimmers sind die sitzenden Figuren des Moses und des h. Petrus gemalt; jede zwischen zwei Genien im Jünglingsalter; an den beiden anderen Seiten des Deckengewölbes vier Kinder, die mit einem Ibis und einem Pelican zu spielen scheinen. Diese jugendlichen Figuren sind von den Verehrern des Künstlers vorzüglich bewundert worden, und sie zeigen auch, so wie der Genius des mittleren Bildes, in einem vorzüglichen Grade das ihm eigenthümliche Verdienst einer zwar nicht geistvollen und mit Ausdruck des Lebens verbundenen, aber äufserst sorgfältigen, nach antiken Mustern gebildeten Zeichnung und Modellirung. Die gedachten Kinder sind auch in Hinsicht der Farbe, — in der man sieht, dafs er, nach seiner eklektischen Ansicht, an den Titian dachte — in den Werken des Mengs ausgezeichnet. Hingegen erscheint der in den jugendlichen Bildungen des Künstlers weniger bemerkliche Mangel an Bedeutung und Charakter höchst auffallend in den Figuren des Moses und h. Petrus. Die Sphinxe, ägyptischen Götterbilder und Arabesken, sind von dem Schüler des Mengs, Christoph Unterberger, ausgeführt.

Das sechste und siebente Zimmer wurden schon von Pius VI zum Bibliothekslocale eingerichtet; von ihm rühren die beiden prächtigen Tische mit Granitplatten, die ursprünglich den Fufsboden der vielberaubten Vorhalle des Pantheon schmückten. Unter Pius VII fafste der grofsartige Nacheiferer der Pracht Pius VI, der Cardinal Consalvi, den Gedanken, die Sammlung der gedruckten Bücher von hier zu beginnen, und sie in einer möglichst prachtvollen Weise von hier an durch die hinteren Zimmer des Appartamento Borgia aufzustellen, die sich links an das siebente Gemach anschliefsen. Zu dem Ende liefs er die Bibliothek des Cardinal Zelada, und später die Privatbibliothek Pius VII, vor allem biblische Werke und Kirchenväter, in grofsen Mahagoni-Schränken mit Zierrathen von vergoldeter

Bronze und Glasthüren aufstellen. Von ihr heiſst das Zimmer Biblioteca Chiaramonti. Die Deckenbilder sind von Malern aus der Zeit dieses Papstes. In der Mitte zwischen den Prunktischen Pius VI steht ein reich verzierter Kasten, welcher die vollständige Sammlung von Glasabdrücken der kostbaren Gemmensammlung des kaiserlichen Museums in Wien enthält, ein Gastgeschenk Kaisers Franz I, welchem bei Besichtigung der vaticanischen Sammlungen der Mangel einer Gemmensammlung — einst eine Hauptzierde des Museums — aufgefallen war. Ein rechts daran stoſsendes Zimmer, dessen Deckenbilder (Simson, wie er den Löwen zerreiſst, die Philister mit dem Eselskinnbacken schlägt und die Thore von Gaza davon trägt) wohl einem Schüler von Guido Reni beizulegen sind, wurde den vorzüglich von Pius VI gesammelten Kupferstichen eingeräumt. Man sieht hier gegen 160 Bände, nach den Meistern der dargestellten Gemälde oder Zeichnungen geordnet, ursprünglich die Sammlung des Marchese Capponi. Es sind darunter zwei Bände mit Stichen von Marcantonio und seiner Schule; die gröſste Anzahl sind neuere Kupferwerke der verschiedensten Art. Es befinden sich hier auch einige Musikalien, worunter Werke von Palestrina. In Vergleich mit anderen europäischen Sammlungen sind beide unbedeutend; der Mangel einer reichen Sammlung für die alte Kirchenmusik ist besonders auffallend und schmerzlich. Der hieranstoſsende Anfang eines kleinen Ganges wurde für die alten Ziegelstempel benutzt, welche Marini gesammelt und geschenkt hatte; dem Vernehmen nach sind noch einige aus d'Agincourts Sammlung vermachte darunter.

Das siebente und letzte Zimmer dieser Seite war ursprünglich eine von Pius V angelegte Capelle: mit ihr endigt die Reihe Zimmer, die das Appartamento Borgia mit dem hinteren Corridor Julius II verbindet. Diese Capelle war dem h. Petrus dem Märtyrer geweiht, und man sieht noch hier die von Vasari's Schülern gemalten Frescobilder, mit denen sie geschmückt war. Die Schränke dieses von Pius VII zum Münzcabinet eingerichteten Gemaches sind schmerzliche Erinnerungen an die durch Gewalt und Raub zerstörte herr-

liche Sammlung alter und neuer Münzen, die mehrere Päpste im Vatican veranstaltet hatten. Schon Marcellus II hatte eine Münzsammlung angelegt: die Hauptschätze dieses Cabinets waren aber die Ankäufe aus den Sammlungen der Cardinäle Alexander Albani (unter Innocenz XIII), Carpegna, Quirini, und Passionei (unter Benedict XIV). Pius VI liefs hier alle unter der Leitung des Cardinals Zelada ordnen. Im Jahre 1797 nahmen die Franzosen einen Theil der Münzen nach Paris: ein anderer verschwand unter den diebischen Händen von Commissarien: der öffentliche Ruf in Rom brandmarkt noch die lebenden derselben, welche daher zu nennen wir uns enthalten. Nur gegen 500 alte Goldmünzen und mehrere goldene Medaillen der neuern Zeit gelang es zu retten; zurück kehrte von Paris nichts als 713 silberne und bronzene Münzen von Städten und Völkern, ein höhnender Ausschufs des dortigen königlichen Cabinets. Aufser dem Museo Vitali, welches jene bronzenen Kaisermünzen enthält, und der Sammlung Tomassini, welche aus Münzen der letzten Jahrhunderte besteht, und für 800 Scudi angekauft wurde, enthalten die kostbar eingerichteten Schränke nichts als leere Plätze. Blume (Iter It. III, p. 115) bemerkt mit Recht, dafs der Mangel eines besondern Numismatikers unter den Beamten der Bibliothek sowohl der Erweiterung als der Benutzung des Münzcabinets im Wege stehe.

In der Mitte des Cabinets stehen in einem Glaskasten, Geräthe und Waffen der Südseeinseln: ihnen ist im Jahre 1831 ein seitens der Irokesen vom See der beiden Gebirge dem regierenden Papste gemachtes Geschenk hinzugefügt: eine Stola mit Glasperlen gestickt, und Pantoffeln mit einem Kreuze von derselben Arbeit.

In dem ersten der hieran stofsenden, gewöhnlich verschlossenen Zimmer stand, bis auf die letzten Jahre, die Rüstung des Connetable von Bourbon, ehemals in der Engelsburg, jetzt in der Armeria des Vaticans (links neben der Peterskirche) aufbewahrt.

In dem *rechten Flügel*

sind die beiden ersten Zimmer von Paul V eingerichtet, der hier die gedruckten Bücher aufstellen liefs, Benedict XIV ver-

legte hierher und in das nächste Gemach die schon von Clemens XI erworbenen orientalischen Handschriften, so wie die Ottoboniana und Capponiana. Die Fresken der beiden ersten Gemächer, aus den Zeiten Pauls V, beziehen sich, wie ihre Inschriften angeben, theils auf die Errichtung von Gebäuden und andere Begebenheiten der Regierung dieses Papstes, theils auf die Stiftung berühmter Bibliotheken des Alterthums und die Geschichte der vaticanischen Büchersammlung. Die auf die letztere bezüglichen Gegenstände sind folgende: Nicolaus V, von Gelehrten umgeben, mit denen er sich in Angelegenheiten der Bibliothek zu berathschlagen scheint; — Sixtus IV, der dem Platina das Breve seiner Ernennung zum Bibliothekar überreicht; — Pius V, welcher dem Cardinal Bonelli die von Avignon zurückgekommenen Manuscripte übergibt; — Paul V, der dem Cardinal de Torres die Bulle ertheilt, durch die er die Vermehrung der Bibliothek veranstaltete; — endlich die Ernennung des Cardinals Scipio Borghese zum Bibliothekar durch eben diesen Papst.

Der folgende, in fünf Zimmer abgetheilte Saal war ursprünglich von Benedict XIV zum profanen Museum, im Gegensatze des christlichen, bestimmt; ihre jetzige architektonische Einrichtung rührt grofsentheils von Pius VI her; das letzte war ursprünglich ein von Clemens XII für Gemmen und Münzen eingerichtetes Cabinet. Die Gemälde an den Wänden stellen Begebenheiten aus dem Leben Pius VI und seines Nachfolgers Pius VII vor; durch den modernen Charakter und die äufsere und innere Werthlosigkeit dieser Werke der römischen Kunst der letzten Jahrzehnte erhalten, die vorerwähnten an sich unbedeutenden Gemälde aus der Zeit Pauls V noch ein würdiges Ansehen. — Die Abtheilung des Saales geschieht durch vier Bogen mit Säulen: das erste Paar derselben ist von rothgelblichem Marmor (occhio di pavone); die übrigen sind von Porphyr. Von ihnen standen die zwei vorderen, eben wie die prachtvollen von grünem Porphyr über der nahen Haupttreppe des Pio-Clementinischen Museums, vor der Kirche Scala celi alle tre Fontane, wo sie als blofser Schmuck angebracht waren. Die vier andern umgaben bis auf Pius VI den Altar der Paulinischen Ca-

pelle.*) An dem letzten Paare dieser ist oben eine Gruppe von zwei Figuren von sehr kurzer Proportion und höchst barbarischem Style zu bemerken, welche durch ihre Kleidung und die Lorbeerkränze auf dem Haupte als römische Kaiser bezeichnet werden. **) In diesen Sälen ist jetzt die unter Leo XII angekaufte Bibliothek des Grafen Cicognara aufgestellt. Die Zimmer sind feucht, da sie wegen des aufsteigenden Bodens Erdgeschosse ausmachen. Eine verschlossene Glasthür verbindet sie rechts mit der Gallerie des Braccio nuovo.

Am Ende des vorletzten der gedachten Zimmer stehen zwei Statuen des Aeon, der in beiden wie gewöhnlich mit einem Löwenkopfe und von einer Schlange umwunden gebildet ist. Auf der Brust des, der dem Beschauer rechts steht, ist die Wage, von einem Manne gehalten, und der Widder, und auf den Schenkeln der Krebs und der Steinbock, als die Anfangszeichen der vier Jahrszeiten zu bemerken. Der Kopf, der ganze rechte sammt dem linken Vorderarm, die Flügel und die Beine mit dem Globus, auf dem sie ruhen, sind neu. ***) — Die zweite dieser unerfreulichen Figuren hält in jeder Hand einen Schlüssel und in der linken zugleich ein Scepter; auf der Brust bemerkt man einen Donnerkeil, zu den Füfsen der Figur, zur Rechten Hammer und Zange, zur Linken an einem Block einen Caduceus, Hahn und Pinienapfel nebst einer Inschrift, †) welche diese Statue als eine unter dem Kaiser Commodus im J. 190 n. Chr. verfertigtes Werk beurkundet.

---

*) Fälschlich gibt man an, dafs sie im Palast Altemps gestanden.

**) d'Agincourt Scultura tav. III n. 17.

***) Museum P. Clem. tom. II tav. 19 ist diese Statue unter der ehemals solchen Vorstellungen fälschlich gegebenen Benennung des Mithras bekannt gemacht; wobei Visconti bemerkt, dafs die Flügel und der Löwenkopf nach antiken Anzeigen ergänzt seien.

†) Die Inschrift lautet:

C. VALERI
VSHERACLES. PAT.
ET. C. VALERII
VITALIS. ET. NICO
MES. SACERDO
TES. S. P. C. P. S. R.
D. DIDI. AVG. IMP
COM.
VI. ET
SEPTI
MIANO
COS

Vgl. Labus Bibl. Ital. II, 194, der die Buchstaben der sechsten und siebenten Reihe erklärt: sua pecunia constituerunt pro salute reipublicae; dedicatum idibus Augustis.

In dem letzten Zimmer, dessen Einrichtung durch Clemens XII die Inschrift über der Thür aussagt, war bis zum Jahre 1797 die herrliche Sammlung von geschnittenen Steinen und Pasten: eine Sammlung, um welche namentlich der Cardinal Alessandro Albani sehr grofse Verdienste hatte und die mehrere hunderttausend Pasten enthalten haben soll. Jetzt ist hier die kleine Sammlung etruskischer und römischer Bronzen in sechs Schränken aufgestellt. Davon sind die vier älteren der Inschrift nach von Pius VI eingerichtet; sie enthalten aufser Idolen, kleinen Statuen und Büsten von Bronze auch einige erhabene Arbeiten von Elfenbein, einige Büsten von demselben Material und von kostbaren orientalischen Steinen, ferner einige grofse, aber nicht bedeutende geschnittene Steine; in dem ersten linker Hand ist auch ein antikes Mosaik mit zwei Vögeln und einem Hirsche. An der innern Seite der Thürflügel der beiden Schränke an der Wand links sieht man kleine Basreliefs aus Elfenbein und einige Glastafeln mit eingedrückten Figuren, ohne bedeutendes Interesse; an den Flügeln des zweiten Schrankes rechts ist ein silbernes, rundes Schild, mit einer Eberjagd von getriebener Arbeit, und drei bronzene Inschrifttafeln aus späterer Kaiserzeit, die sich auf die Erwählung von Patronen für Provincial-Gemeinden beziehen.

Von den beiden neuern, gröfseren Schränken enthält der zur Linken eine Menge bronzener, zum Theil vergoldeter Gefäfse: Schalen, Schüsseln, Becken, Vasen, Lampen u. s. w., eine Anzahl etruskischer Bronze-Spiegel mit eingeritzten Darstellungen, die bei der jetzigen Aufstellung nicht zu erkennen sind, einige Zierrathen von Gefäfsen, worunter zwei Greise von schönem Styl zu bemerken, und einige bronzene Täfelchen mit Inschriften, die sich auf die Entlassungen von Soldaten beziehen, die unter dem Namen der honestae missiones bekannt sind. Auf diesem Schranke sind neulich einige aus dem See von Nemi hervorgeholte Holzstücke des darin versenkten antiken Prachtschiffs mit bronzenen Nägeln aufgestellt. Der gröfsere Schrank zur Linken enthält eine Menge kleiner Idole; viele Nadeln und andere Schmucksachen, wie sie in etruskischen Gräbern häufig

häufig gefunden worden; Fragmente von Statuen (vielleicht auch Votivstücke): Arme, Beine, Hände, Füfse, u. s. w.; viele Waffenstücke, Helme, Schienen u. s. w.; und eine Anzahl theils bronzener, theils irdener Röhren, letztere zum Theil mit Aufschriften. Auf den Schränken stehen noch einige etwas gröfsere Bronzestatuen.

Zu beiden Seiten der Eingangsthüre sind zwei Porphyrtafeln als Wandtische angebracht; auf jeder derselben stehen je zwei bronzene Lampen mit hohem Schaft, und eine weibliche Bronzebüste; darüber in Nischen zwei männliche Büsten. Aehnliche Porphyrtafeln sind zu beiden Seiten der Gitterthür, die nach der Treppe des Pio-Clementinischen Museums führt; auf der einen, links vom Beschauer, steht eine im Jahre 1770 zu Corneto gefundene kleine Statue eines sitzenden Knaben, von guter Arbeit und viel Leben im Ausdruck, bei ganz etruskischem Styl; der linke Arm trägt eine durch den Bruch des Vorderarms verstümmelte etruskische Inschrift; darüber steht in einer Nische eine Bronzebüste Nero's. Auf der andern Tafel steht auf einer kleinen marmornen Aschenurne eine kleine weibliche, darüber in einer Nische eine männliche Bronzebüste.

An der Wand links sieht man noch zwei antike Mosaiken, von denen das eine eine Landschaft mit verschiedenen wilden Thieren, das andere eine blofse Verzierung vorstellt. —

E.

Die Handschriften der vaticanischen Bibliothek und die Miniaturen.

I. *Handschriften.*

Eine Angabe der durch ihren inneren Werth besonders ausgezeichneten Handschriften dieser Bibliothek, so weit sie bekannt sind, mufste aus diesem, für die allgemeinen Bedürfnisse der Beschauer berechneten und auf Gegenstände allgemeiner Theilnahme beschränkten Werke natürlich ganz ausgeschlossen bleiben. Der Gelehrte kennt die Werke, welche

die Nachrichten über sein besonderes Fach enthalten, und jeder, dem die gelehrten Sammlungen Italiens am Herzen liegen, mufs doch das so durchaus zweckmäfsige und genaue Iter italicum Blume's mit sich führen.

Der Werth und die Bedeutung der Philologie, als der Bewahrerin der Quellen aller geschichtlichen Erkenntnifs, ist indessen so allgemein anerkannt, dafs wohl jeder gebildete Reisende, der die Vaticana betritt, die Neugierde oder auch selbst das Bedürfnifs fühlt, die eine oder die andere berühmte Handschrift des christlichen oder classischen Alterthums in Augenschein zu nehmen. Diese allgemeine Theilnahme nehmen vorzüglich die ältesten und wichtigsten Handschriften der Bibel, und diejenigen classischen Handschriften in Anspruch, denen wir entweder die Erhaltung der Werke grofser Schriftsteller, oder den ältesten urkundlichen Text derselben verdanken. Von diesen also wollen wir einige der vorzüglichsten namhaft machen.

Unter den Handschriften der Bibel tritt uns vor allen im Codex 1209 der Vaticana die weltberühmte Handschrift entgegen, welche die griechische Uebersetzung der Siebenzig von den Schriften des alten Bundes, und den griechischen Urtext des neuen — beide allerdings unvollständig — enthält. Diese unschätzbare Handschrift scheint spätestens aus dem sechsten Jahrhundert zu sein: sie hat gute Quadratschrift, ungetrennte Worte (scriptio continua) und scheint ursprünglich keine Accente gehabt zu haben, da die in ihr befindlichen die Spuren der zweiten Hand verrathen, welche die erlöschenden oder erloschenen Buchstaben frühzeitig nachgezogen. Der jetzt zu höheren Ehren berufene, berühmte und verdienstvolle Bibliothekar der Vaticana, Monsignor Angelo Mai, bereitet ein Facsimile des ganzen neutestamentlichen Textes vor, der von der geschickten Hand des Herrn Ruspi unter seiner unmittelbaren Aufsicht angefertigt wird. Es ist bekannt, dafs diese Handschrift oben an steht unter den uns erhaltenen Quellen des griechischen Urtextes der Schriften des neuen Bundes; leider bricht sie mit dem Hebräerbriefe ab.

Ihrer Pracht wegen sind von Handschriften der Bibel noch berühmt: eine Handschrift der Apostelgeschichte, der Episteln, der Offenbarung mit goldenen Buchstaben, Geschenk der Königin Charlotte von Cypern an Innocenz VIII, leider! vor geraumer Zeit abhanden gekommen, und ein Evangeliarium — Lucas und Johannes enthaltend — aus der Zeit Carls des Grofsen, ebenfalls mit goldenen Buchstaben.

Wir schweigen von der Vulgata des Pentateuchus, mit Unzialschrift, der Itala des Hiob, dem Sacramentarium Gregors des Grofsen, welches einige für gleichzeitig oder gar die Urschrift gehalten haben; dem uralten Hymnarium, welches Thomasius herausgegeben, und dem Missale Longobardicum, welche neben so vielen andern herrlichen Schätzen die Bibliothek der Königin Christine schmücken. Für die Stadt Rom und ihre Beschreibung sind besonders wichtig: die für die alte Topographie unschätzbare Handschrift des Curiosum (N. 3221), welche ihres Orts im ersten Bande bereits angeführt ist,*) und der für das christliche Rom nicht weniger bedeutende Codex palatinus (N. 532, abgedruckt in Gruters Thesaurus p. 1164 ff.), welcher eine Sammlung von Inschriften aus den alten Kirchen Roms enthält und im neunten Jahrhundert verfafst zu sein scheint; auch gehört hieher der berühmte Codex des Cencius Camerarius, in dem der älteste Text der Mirabilia enthalten ist; **) er wurde vor 12 Jahren aus der Erbschaft des Hauses Colonna angekauft.

Unter den Handschriften der Classiker stehen oben an die von Terenz und Virgil, welche man ins fünfte Jahrhundert zu setzen pflegt. Die älteste Handschrift von Terenz (N. 3226 Vat.), von welcher eine voranstehende eigenhändige Aussage Politians bezeugt, dafs er nie eine so schöne Handschrift gesehen habe, ist nicht zu verwechseln mit der Handschrift desselben Dichters aus dem neunten Jahrhundert (N. 3868), welche die merkwürdigen Miniaturen enthält, von denen unten ausführlich die Rede sein wird.

---

*) I. S. 174, Note.
**) Vorrede zum ersten Bande S. XV.

Eben so bewahrt die Bibliothek aufser der berühmten uralten Handschrift Virgils (N. 3225) aus der Bibliothek des Fulvius, Ursinus, früher Bembo's Eigenthum — noch eine viel spätere, die durch ihre Bilder berühmt ist: von beiden wird bei den Miniaturen gehandelt werden. Jene enthält bekanntlich am Ende ein Blatt aus dem noch älteren medizeischen Codex, der nach der Unterschrift unter dem König Odoaker geschrieben ist, und sich in der Laurentiana in Florenz befindet.

Merkwürdig sind auch ihres Alters wegen die in der Vaticana befindlichen Fragmente Sallusts.

Diese Handschriften haben sämmtlich theils die abgerundete, theils die viereckte grofse oder Unzialschrift, deren gleich hohes Alter und langen gleichzeitigen Gebrauch Niebuhr erwiesen hat; aus dessen Untersuchungen in der Vorrede zu seinen vaticanischen Fragmenten zugleich folgt, wie willkürlich die meisten Angaben des Alters dieser Handschriften sind, sofern sich dasselbe nur auf den Charakter der Schrift gründet.

Eine ganz besondere Berühmtheit haben in den letzten 15 Jahren die Palimpsesten erhalten, d. h. solche Pergamenthandschriften, welche im Mittelalter abgeschabt worden sind, um das Pergament für eine neue Schrift zu gewinnen; man könnte sie also doppelt beschriebene (rescripti) nennen. Die Urschrift zeigt sich mehr oder minder erkenntlich, je nachdem die Zerstörung mehr oder weniger gründlich gewesen, und die neue Schrift mehr oder weniger sie deckt. Doch würde man auf ihre Entzifferung, mit Ausnahme weniger Stellen, haben Verzicht leisten müssen, wenn die Chemie nicht Mittel dargeboten hätte, sie wieder hervorzurufen. Dieses kann bei gehöriger Vorsicht immer ohne allen Schaden geschehen: ist die obere Schrift von ganz besonderer Wichtigkeit und könnte gefährdet erscheinen — was nur bei gar zu starkem Gebrauche der chemischen Mittel möglich ist — so wird vorher eine Abschrift oder Vergleichung genommen; es sind aber meistens längst bekannte Schriften der Kirchenväter, Concilienacten und ähnliche Schriften, und bei vorsichtiger Behandlung ist durchaus nichts zu fürchten.

In einer solchen Handschrift der vaticanischen Bibliothek, — welche der Sammlung der Königin Christine zugehört (Cod. 24) und Tobias, Judith, Hiob und Esther enthält, hatten schon am Ende des vorigen Jahrhunderts zwei Gelehrte, Paul Bruns, ein Holsteiner, und Giovenazzi, ein Römer, ein Fragment des verloren gegangenen 91sten Buchs des Livius entdeckt und zum Theil entziffert. Man kannte damals keine Mittel die erloschene Schrift hervorzurufen; die grofsen Fortschritte der Wissenschaft hatten seitdem das Hydrosulphur von Pottasche als das wirksamste und zugleich für die Handschrift unschädlichste an die Hand gegeben, welches daher den Vorzug vor einer Galläpfel-Auflösung verdient. Mit dieser gelang es im Jahre 1817 dem königl. preufsischen Gesandten, dem nun verewigten unsterblichen Geschichtschreiber der ewigen Stadt, der auf der Reise nach Rom bereits das unschätzbare Werk des Gajus in der Bibliothek des Domcapitels von Verona entdeckt hatte, nicht allein jenes Fragment fast vollständig zu entziffern, sondern auch in den Fragmenten classischer Handschriften, die für jenes Exemplar der Uebersetzung des h. Hieronymus verbraucht waren, unbekannte Reste von zwei Reden Cicero's — für den M. Fontejus und den C. Rubinius — so wie von einem Werke Seneca's zu entdecken. Eine Krankheit hinderte ihn damals an der Fortsetzung der ihm durch die hochherzige Gunst Consalvi's gestatteten und durch die edelmüthige Bereitwilligkeit des damaligen Bibliothekars, des Canonicus Baldi, erleichterten Durchsicht der Kataloge. *) Sie hatten ihn nothwendig, bei

*) Niebuhr war, wie jeder grofse Mann, dankbar, und sagte, um zu danken, Wahrheiten, die er in Form eines Tadels ungern ausgesprochen haben würde. So stehe denn hier, ihm nicht weniger als dem freundlichen Custos zum Ehrendenkmal folgende Stelle aus der Vorrede zu jenen Fragmenten (M. Tullii Ciceronis Orationum pro M. Fontejo et pro C. Rubinio fragmenta, T. Livii lib. XCI. fragmentum plenius et emendatius, L. Senecae fragmenta ex membranis Bibl. Vatic. edita a B. G Niebuhrio C. F. — d. h. Carstenii filio — Romae ex Typogr. di Romani 1820. 8. p. 11. Ac quamquam bibliothecae usus, olim liberrime concessus, ex quo philologia tantas percepit utilitates, propter improborum hominum delicta arctis finibus comprehendi debuit, Eminentissimus tamen Cardinalis, quum pro singulari illa benevolentia, qua me in omnibus rebus ornat, tum favore et studio motus, quibus litteras bonasque artes complectitur; quae petebam humanissime concessit. Usus autem sum patrono causae Illustrissimo et Reverendissimo Viro Francisco Baldio, Bibliothecae praefecto, qui deinde talem se mihi praebuit tamque indulgentem, ut, quod unum possum libentissimeque facio, amplissimas ejus humanitati gratias publice agendas habeam. Quum enim, naturae humanae vitio, nimis saepe accidere soleat, ut bibliothecarum praefecti, quae inter res eorum curae creditas nobilissima censentur, neque adhuc satis explorata sunt, sibi quodammodo privatim servent, a publico usu secludant, iidem tantum interdum impediantur, quominus illa in

dem streng befolgten Plane, alle Handschriften, die nur einigermafsen in Frage kommen konnten, durchzusehen, auf die Entdeckung des schönsten classischen Fundes der neueren Zeit, des Buches von Cicero über den Staat, geführt: die Handschrift, welche diesen Schatz barg, war im Verzeichnifs als aus guter Zeit und von dem Schottenkloster Bobio stammend angegeben, und konnte also nicht übersehen werden. Unterdessen aber war der gelehrte und berühmte Herausgeber der Palimpsesten der Ambrosiana, Angelo Mai, in die Vaticana als erster Custos eingetreten, und hatte bald jenen grofsen Schatz gehoben.

Diese Handschrift — N. 5757 — einen Theil des Commentars des h. Augustinus über den Psalter (Ps. 119—140) enthaltend, hat 302 mit den verlorenen Worten des gröfsten römischen Redners und edelsten Staatsmannes bedeckte Blätter, und diefs ist die zweite nun geschriebene Handschrift, welche hier in Betracht kommt. Seite 156 sieht man den Titel des vierten Buchs, und S. 10 den Namen des grofsen Verfassers dazu.

Diesen Entdeckungen folgten bald andere, die der unermüdete Forscher in einer Reihe von Bänden bekannt gemacht hat: ganz besonders wichtig sind darunter die für die Geschichte des römischen Rechts unschätzbaren Fragmente Ulpians und die Chrestomathie des Kaisers Constantinus Porphyrogenetus, durch welche uns höchst schätzbare Bruchstücke aus griechischen Historikern bekannt geworden sind.

Die Bibliothek besitzt noch aufserdem mancherlei Curiositäten, welche dem Besucher meist von selbst zum Ansehen vorgelegt werden. Dahin gehören Handschriften des heiligen Carlo Borromeo und des Cardinal Baronio; einige eigenhändige Liebesbriefe Heinrichs VIII an die unglückliche Anna

---

litterarum commodum proferant; unde fit, ut tot tantaeque res utilissimae non solum per varia saecula lateant, sed diris casibus interceptae intereant; quum hoc, inquam, ingenii humani labe quadam insita fieri soleat, tantum ab ejusmodi invidia afuit candidus Viri Ill. animus, ut, qui ipse propter oculorum debilitatem huic labori minus commode vacare posset, successibus meis non secus laetaretur ac si sibi proprii fuissent.

Niebuhr fand übrigens in jener Handschrift, die lange vor dem Carolingischen Zeitalter verfertigt ist, unter andern auch mehrere unserer Zahlzeichen (10 100. 14.), und zwar nicht in der bei den Arabern gebräuchlichen Form, sondern wie sie bei den alten Indern und jetzt in ganz Europa gebildet werden (p. 16 ff. und die Tafel der Schriftproben, N. 7.)

Boleyn und desselben Monarchen Buch über die Sacramente gegen Luther — welches ihm den Titel Defensor Fidei erwarb — mit seiner eigenhändigen Unterschrift.

Wir machen aber den Beschauer vielmehr auf die Miniaturen aufmerksam, die mehrere Handschriften der Vaticana zieren, und die von allgemeiner Wichtigkeit für die Geschichte der Kunst und zum Theil von bedeutendem innerm Kunstwerthe sind.

II. *Die Miniaturen der vaticanischen Handschriften.*

Die Verbindung der äufseren Schönheit der Bücher mit ihrem geistigen Inhalte ging aus dem classischen Alterthume in die christlichen Zeiten über, wie sie denn im Morgenlande gewöhnlich ist. Die Schrift sollte nicht allein durch Schönheit der Züge, sondern auch durch Gold und Farben das Auge ergötzen. Die Bücher wurden zuweilen durchaus mit goldenen Buchstaben geschrieben. *) Noch weit häufiger erscheinen einzelne Stellen der Schrift in Gold oder rother und blauer Farbe. Die Anfangsbuchstaben aber wurden nicht allein durch Gold und lebhafte Farben hervorgehoben, sondern öfter auch mit Laubwerk, Thieren und menschlichen Figuren geschmückt. Anfang und Ende des Buches oder einzelne Abtheilungen wurden oft durch solche Zierrathen hervorgehoben, auch ein Rand und gleichsam ein Rahmen um die ganze Seite gebildet; dadurch trat die Malerei in unmittelbare Verbindung mit der Schreibekunst; und es erlangten diejenigen Ruf in der Kunstwelt, die sich in grofsen Buchstaben besonders auszeichneten. **)

Eine noch bedeutendere Stelle erhielt die bildende Kunst durch die Aufgabe, den Inhalt der Werke selbst dem sinnlichen Auge anschaulich zu machen, und dadurch das Verständnifs derselben zu erhöhen. In schriftstellerischen Werken der Naturgeschichte, Architektur, Mechanik und ähnlichen

*) Eine dieser Handschriften, mit Miniaturen geschmückt, war der von d'Agincourt und Andern angeführte Codex der Apostelgeschichte, der aus dem Besitz der Königin Charlotte von Cypern in die vaticanische Bibliothek kam, aber nach allen Erkundigungen in dem Katalog unter den schon vor der französischen Revolution verschwundenen Handschriften angezeigt ist.

**) Vasari (Vit. di Don Lorenzo Tom. II. pag. 340) erwähnt einen florentinischen Mönch, Namens Jacopo, als den vorzüglichsten Schreiber grofser Buchstaben (Scrittore di lettere grosse) nicht allein in Toscana, sondern in ganz Europa.

scheinen Bilder ein nothwendiges Mittel zum Verständnifs, und sind daher schon im classischen Alterthume zu diesem Zweck angewendet worden. *)

In den christlichen Zeiten erscheint natürlich die meiste Pracht in den Bibeln und anderen heiligen zum Kirchengebrauch bestimmten Büchern. Nicht allein die Schönschreiber, sondern auch die meisten Maler, die sich mit Miniaturen heiliger Schriften beschäftigten, waren Mönche; und im byzantinischen Reiche scheinen sie diese Beschäftigung, ja die Malerkunst überhaupt, ausschliefslich getrieben zu haben.

Die Büchermalereien des früheren Mittelalters sind von vorzüglicher Bedeutung für die Kunstgeschichte, weil wir in ihnen die meisten Denkmäler aus dieser Epoche besitzen. Eigentlichen Kunstwerth — obgleich allerdings in einer beschränkten Sphäre — haben jedoch in diesem Zeitraume nur die byzantinischen Handschriften, dahingegen die lateinischen den tiefsten Verfall der Kunst zeigen, und daher nur von historischer und antiquarischer Bedeutung sind. Das fünfzehnte Jahrhundert ist als die Epoche der höchsten Blüthe der Miniaturmalerei des Abendlandes zu betrachten, obwohl sich noch bis gegen die Mitte des sechzehnten, also geraume Zeit nach Erfindung der Buchdruckerkunst, prächtige mit Malereien geschmückte Handschriften finden. Seitdem aber haben in den Büchern die mit ihrer Vervielfältigung erfundenen Holzschnitte und Kupferstiche ausschliefslich die Stelle der Gemälde vertreten. Allerdings gewannen so mit den Werken der Literatur auch die mit ihr in Verbindung stehenden Bilder eine weit allgemeinere Verbreitung und Gemeinnützigkeit als zuvor; aber die Bücher hörten auf durch Originalwerke der Kunst bedeutend zu sein. Die Miniaturmalerei, die durch Vollkommenheit der Darstellung im Kleinen dem Kunstfreunde eine eigenthümliche Freude gewährt, die Winckelmann in Beziehung auf die antiken

*) Wir wissen, dafs Vitruv seinem Werke über die Baukunst Bilder beifügte, die, wenn sie auf uns gekommen wären, uns das Verständnifs dieses Schriftstellers nicht wenig erleichtern würden. Auch war es natürlich, dafs man in den Lebensbeschreibungen ausgezeichneter Menschen dem Leser ihre Züge durch Bilder anschaulich zu machen suchte; und daher hatte Varro seinen Biographien 700 Bildnisse gegeben.

Vasenbilder sehr treffend mit der Bewunderung vergleicht womit die Insecten den Forscher der Natur erfüllen, verlor nun die vorzüglichste Gelegenheit, sich in würdigen und bedeutenden Vorwürfen zu zeigen, und ist seitdem auf Bildnisse und Porcellan- und Dosengemälde beschränkt worden, die, meist kaufmännischen Zwecken folgend, nicht wahrem Bedürfnifs der Kunst dienen, sondern lediglich einer an buntem bedeutungslosem Schmuck sich ergötzenden Prachtliebe Befriedigung gewähren.

Die Kenntnifs der Miniaturen der vaticanischen Bibliothek verdanken wir meistens dem Agincourt, der zu ihrer Auffindung und Benutzung von Pius VI unbeschränkte Erlaubnifs erhielt. Ohne die Anzeige ihrer Nummer in seiner Kunstgeschichte würden uns, bei der dermaligen Schwierigkeit den Katalog der Bibliothek zur Durchsicht zu erhalten, die meisten derselben unbekannt geblieben sein. Die Zahl der von ihm angezeigten beträgt über fünfzig, und ist wohl ohne Zweifel noch nicht die vollständige. Unter seinen Abbildungen — meist nur Proben — geben die nach Durchzeichnungen über die Originale gearbeiteten von dem Charakter der Zeichnung derselben einen ziemlich richtigen Begriff.

Da eine vollständige Anzeige dieser Handschriften weit über die Gränzen unseres Werkes hinausführen würde, so beschränken wir uns darauf, diejenigen anzuführen, deren Bilder uns für die Kunst und die Geschichte derselben von vorzüglicher Bedeutung scheinen, indem wir wegen des Weiteren auf d'Agincourt verweisen. Wir folgen möglichst der Zeitordnung.

A.

Abendländische Miniaturen aus den Zeiten des Verfalls der Kunst.

I. *Antike und deren Nachbildung.*

1. Die Malereien der berühmten Handschrift des Virgil, aus dem vierten oder fünften Jahrhundert (Nr. 3225 der Vaticana), bestehen aus 50 Miniaturbildern, von denen fünf fast ganz erloschen, und die übrigen beinahe ohne Aus-

nahme sehr beschädigt sind. *) Sechs derselben beziehen sich auf das Gedicht vom Landbau, die übrigen auf die Aeneis. Sie sind merkwürdig als die, so viel wir wissen, einzigen noch vorhandenen Büchermalereien, die, auch in Betreff der Vorstellungen, noch dem classischen Alterthume, wenn gleich den Zeiten des tiefen Verfalls, angehören. **) Die im Vergleich ihrer rohen, unbeholfenen Ausführung gute Erfindung läfst in ihnen Nachahmungen von Werken aus einer älteren und besseren Zeit der Kunst erkennen. Bemerkungswerth sind die in den Gewändern, Waffen und anderen Gegenständen mit Gold erhöhten Lichter, die nicht allein in den Miniaturen des Mittelalters, sondern auch zuweilen — mit minder glücklicher Anwendung als in jenen — in Wandgemälden bis gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erscheinen; wie z. B. in den Bildern von Cosimo Roselli in der Sixtinischen Capelle. Raphaels berühmte Tapeten zeigen ebenfalls in den Gewändern und mit ausgezeichnet vortrefflicher Wirkung dieselbe Anwendung des Goldes, durch die man das Sonnenlicht auszudrücken strebte, und die, wie die Bilder dieser Handschrift beweisen dürften, schon in der Malerei des Alterthums gewöhnlich war.

2. Das ebenfalls berühmte Manuscript des Terenz aus dem neunten Jahrhundert (Vaticana Nr. 3868), ehemals im Besitz des Bembo. Den Text begleiten Gemälde, welche die Scenen der Komödien mit beigefügten Namen der handelnden Personen vorstellen. Am Anfange des Werkes ist das Bildnifs des Terenz, und vor jeder Komödie ein Gemälde, in welchem in mehrere Reihen aufgestellte Theatermasken unter einem von zwei Säulen getragenen Portal erscheinen. Auch diese Malereien geben sich, sowohl durch die weit über der Ausführung stehende Erfindung, als durch das antike Costume — dessen Beobachtung bei einem Maler des neunten Jahrhunderts unbegreiflich scheinen würde —

*) In den Kupferstichen bei d'Agincourt (P. tav. XX—XXV) sind die fehlenden Theile der Figuren ergänzt. Die Abbildungen derselben von Santi Bartoli sind wie gewöhnlich in die Manier dieses Künstlers übersetzt, und geben daher keinen Begriff von ihrem Styl und Charakter.

**) Man setzt in die Zeit dieser Handschrift des Virgil ein griechisches Manuscript der Genesis mit Miniaturen in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien (a. a. O. tav. XIX). Die Bilder desselben sind aber natürlich nicht in den Gegenständen, sondern nur im Styl, wie alle christlichen Kunstwerke der ältesten Zeiten, dem classischen Alterthume entsprechend.

als Nachahmungen von Originalen aus der Zeit des classischen Alterthums zu erkennen. Bei äufserst schlechter Zeichnung, die in den Köpfen sich besonders auffallend offenbart, herrscht lebendige Bewegung in den Figuren, deren Gewänder auch gute Motive zeigen. Der in dieser Handschrift genannte Schreiber derselben, dessen Name Hrodgarius (Rodgar) seine deutsche Abkunft beweist, verfertigte vielleicht auch die Bilder. Denn es scheinen die Kalligraphen sich auch der Malerei zur Verzierung der Bücher befleifsigt zu haben. *)

3. Freiere Nachahmungen antiker Vorbilder sind, nach der richtigen Bemerkung des Hrn. v. Rumohr, **) die Gemälde einer Handschrift des Virgil aus dem 12ten oder 13ten Jahrhundert (Vaticana Nr. 3867). Sie ist aus der Abtei von St. Denys in die vaticanische Bibliothek gekommen; ein Umstand, der Agincourts Vermuthung wahrscheinlich macht, dafs diese Gemälde von einem Franzosen herrühren. Die Tracht zeigt zwar den Einflufs des Mittelalters, trägt aber doch zu viel von dem Charakter des classischen Alterthums, als von einem Maler aus der Zeit der Handschrift erwartet werden kann. Sie enthält 16 Gemälde, die sich theils auf das Gedicht vom Landbau, theils auf die Aeneis beziehen, und das Bildnifs des Virgil in ganzer Figur, dreimal in derselben Gestalt wiederholt. Die Gesichtszüge desselben sind ohne allen individuellen Charakter, wie die der übrigen schlecht gezeichneten Figuren dieser Bilder; es kann daher, auch wenn ihm ein Vorbild aus der Zeit des Dichters mittelbar zum Grunde liegen sollte, nicht die mindeste Kenntnifs von seiner Gesichtsbildung gewähren. ***)

---

*) Agincourt a. a. O. tav. XXXV, XXXVI.

**) Italienische Forschungen. Th. I, S. 353

***) Visconti, der diesen Codex in das 4te Jahrhundert setzt, zeigt dadurch eine offenbare Verwechselung mit der vorerwähnten Handschrift des Virgil aus dieser Zeit. Er hat, in Folge dieses Irrthums, das oben gedachte Bildnifs des Dichters (Iconografia Romana tav. XIII, Nr. 1) bekannt gemacht. Diese Copie ist sehr verschönert; und was daher nach derselben Visconti über die Gesichtsbildung Virgils sagt, findet keine Anwendung auf das Original. Einen richtigeren Begriff gibt die über dasselbe durchgezeichnete Abbildung bei d'Agincourt (tav. LXIV, Nr. 1). Trotz der gänzlichen Charakterlosigkeit des Bildnisses dürfte doch Visconti's Meinung wahrscheinlich sein, dafs es auf ein Vorbild der vorgestellten Person zurückgeführt werden könne. Nach dem Zeugnifs des Martial war es gewöhnlich, Virgils Werke mit seinem Bildnifs zu schmücken; vermuthlich befand sich dasselbe auch unter denen, die Varro's Lebensbeschreibungen berühmter Männer beigefügt waren. Dafs den Figuren des Dichters in dieser Handschrift ein Werk des Alterthums zum Vorbilde diente, setzt das antike Costume ohne die mindeste Modification von dem Charakter des Mittelalters aufser allen Zweifel.

II. *Originalminiaturen.*

Noch weit auffallender, als diese Copien nach Werken des Alterthums, zeigen die Originalwerke der Italiener und anderer Völker des Abendlandes den barbarischen Zustand der Kunst bis zum 13ten Jahrhundert. Unter den italienischen begnügen wir uns nur die Bilder der bekannten Handschrift des von Donizo auf die berühmte Gräfin Mathilde im Jahre 1125 verfertigten Lobgedichts (Vaticana Nr. 4922) anzuführen, die, im Verhältniſs der Bilder anderer lateinischen Manuscripte dieses Zeitraums, noch unter die minder schlechten gehören. Die für die Geschichte bedeutenden Gegenstände derselben sind durch beigeschriebene Erklärung angegeben. Das Hauptbild bezieht sich auf die von dem Urgroſsvater der Mathilde, Otto, Herrn von Canosa, erlangten Reliquien, und ein anderes kleineres Bild auf die Absolution, die der Kaiser Heinrich IV von Gregor VII auf Verwendung der Gräfin und Hugo's, Abts von Clugny, erhielt, wie die Unterschrift des Bildes: Rex rogat abbatem, Mathildim supplicat atque, zeigt. Mathilde erscheint sitzend auf dem Throne, der Abt stehend ihr zur Seite, und vor ihr auf den Knieen der Kaiser. In einigen anderen Bildern sind die Vorfahren der Mathilde von dem gedachten Otto an bis auf ihre Eltern, den Markgrafen Bonifacius und dessen Gemahlin Beatrix, vorgestellt. Die Abbildungen dieser Gemälde bei d'Agincourt *) geben von ihnen einen noch zu günstigen Begriff. Die Umrisse derselben sind sehr unbeholfen mit der Feder in schwarzer Tinte gezeichnet. Das Fleisch ist in den meisten Bildern ungefärbt und ohne Andeutung der Schatten weiſs gelassen. Die Zierrathen der Gewänder und architektonischen Gegenstände sind vergoldet. Die Figuren zeigen keine kurzen Gestalten, aber übermäſsig groſse Füſse, nach dem Costume damaliger Zeit. Diese Malereien sind vielleicht Werke desselben Ubertus von Lucca, der in einer Handschrift des Gedichts des Donizo über die Genesis als der Meister der Bilder, die sie schmücken, genannt wird.

Den Einfluſs der byzantinischen Kunst auf die italienische

---

*) Tav. LXVI.

zeigen die Gemälde einer Handschrift der lateinischen Uebersetzung des neuen Testamentes (Vaticana Nr. 39), dürften aber in der Ausführung kaum den schlechtesten byzantinischen Miniaturen an die Seite zu setzen sein. Der Codex mufs, nach d'Agincourts Bemerkung, *) spätestens aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts sein, weil in dem ihm beigefügten Calendarium die Namen der heil. Franciscus und Dominicus fehlen.

Die Bilder von drei französischen Manuscripten aus dem 12ten und 13ten Jahrhundert (Vaticana Nr. 375, 2209, 5895) **) zeigen einen, wo möglich noch gesunkeneren Zustand der Kunst, als die gleichzeitigen italienischen Miniaturen. Etwas besser sind die Bilder einer in Frankreich verfertigten Handschrift, die ein Compendium der Geschichte in lateinischer Sprache enthält (Vaticana Nr. 3839). ***) Von der Hand eines Engländers sind vielleicht die etwas minder schlechten Malereien einer Handschrift der Tragödien des Seneca, mit dem Commentar eines englischen Dominicaners, Nicolaus Treveth (Nr. 355 der Bibliothek von Urbino) †), der dem Nicolaus, Cardinalbischof von Ostia und Velletri, zugeeignet ist: vermuthlich dem in der Geschichte seiner Zeit unter dem Namen Niccolò da Prato bekannten Cardinal, dessen Tod 1321 zu Avignon erfolgte.

Von dem Aufleben der Kunst im 13ten Jahrhundert zeugen die Bilder einer Handschrift von dem Werke Kaiser Friedrichs II über die Falkenjagd (Nr. 1071 der Palatina). Besonders sind die Vögel gut gezeichnet, und in Bewegung und Flug charakteristisch dargestellt. Minder gut sind die vierfüfsigen Thiere, insbesondere die Pferde, und schlecht die menschlichen Figuren gezeichnet, obgleich auch diese nicht ohne Leben und Bewegung. Höchst unbeholfen erscheint die Darstellung des Wassers, der Blumen und anderer landschaftlichen Gegenstände. Das Bild jenes Kaisers auf dem Throne, wo ihm ein Falconier auf den Knieen einen abgerichteten Falken überreicht, ist nicht unmerkwürdig

*) Tav. CIII.
**) Tav. LXXI, Nr. 1, 5, 8.
***) Tav. LXXIV, Nr. 7—9.
†) Tav. LXXII.

wegen der Vorstellung des kaiserlichen Schmuckes damaliger Zeit. Einige unvollendet gebliebene Bilder zeigen nur mit der Feder gezeichnete Umrisse. *)

B.

Byzantinische Miniaturen.

Die vaticanische Bibliothek besitzt eine nicht unbedeutende Anzahl byzantinischer Handschriften, deren Gemälde in ihrer Art vortrefflich genannt werden können, und die, was Feinheit und technische Geschicklichkeit der Ausführung im Kleinen anbetrifft, kaum von den vorzüglichsten Miniaturen der Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts übertroffen werden, und ganz besonders geeignet sind, die Stufe anschaulich zu machen, welche die Byzantiner in der Malerkunst erreichten. Von dem allgemeinen Charakter der byzantinischen Kunst werden wir beim christlichen Museum eine passendere Gelegenheit finden zu reden.

1. Die Bilder aus der Geschichte des Josua, auf einer 32 Fufs langen Pergamentrolle (Vaticana Nr. 405), die man, den Zügen der griechischen Beischriften zufolge, in das siebente oder achte Jahrhundert setzt, sind, wie Hr. v. Rumohr **) richtig bemerkt, unstreitig Copien älterer Werke. Styl und Costume sind dem classischen Alterthume entsprechend; und der auch der byzantinischen Kunst ungewöhnlich scheinende Reichthum der Erfindung, das in diesen Compositionen herrschende Leben, macht es höchst wahrscheinlich, dafs in den Originalen antike Vorbilder aus den guten Zeiten der Kunst möglichst benutzt worden sind. Der Jordan, die Städte Jericho und Ai sind, so wie der Berg Hebal, im Charakter des classischen Alterthums personificirt und durch Beischriften bezeichnet. ***) Diese Bilder, deren

*) Tav. LXXIII.

**) Italienische Forschungen. Th. I, S. 166.

***) Die Personificirung sinnlicher Gegenstände ging aus dem heidnischen Alterthume in die christliche Kunst über. So erscheint der Jordan und der Himmel häufig auf alten christlichen Sarkophagreliefs, jener auch in dem Mosaik des Baptisteriums in Ravenna. Auf dem Diptychon der Agiltruda in dem christlichen Museum dieser Bibliothek bemerken wir die Figuren der Sonne und des Mondes. Auch in dem Gemälde eines byzantinischen Manuscripts der Vaticana (Nr. 755) aus dem neunten oder zehnten Jahrhundert (Agincourt tav. XLVI) ist der Prophet Jesaias zwischen den Figuren der Nacht und der Dämmerung vorgestellt. In späteren Zeiten verloren sich aus der Kunst dergleichen mythologische Vor-

Ausführung der Erfindung keineswegs entspricht, sind ziemlich flüchtig behandelt; nur hin und wieder mit körperlicher Farbe gehöhte Aquarellzeichnungen. *) Da die Farben grofsentheils erloschen sind, so erscheinen nun die mit brauner Farbe mit dem Pinsel gezeichneten Umrisse und Anlage der Schatten. Die Figuren sind von guten Verhältnissen; und das Nackte zeigt in diesen Nachahmungen antiker Vorbilder bei grofser Unvollkommenheit doch mehr Kenntnifs des menschlichen Körpers, als in byzantinischen Originalwerken. **)

2. Unter diesen haben wir zuerst das bekannte Menologium (Vaticana Nr. 1613) zu betrachten, welches, nach den Versen am Anfange des Buches, der Kaiser Basilius II mit dem Beinamen Porphyrogenetus (989—1025) verfertigen liefs. Der Herzog von Mailand, Lodovico Sforza, hatte, wie man glaubt, diese kostbare Handschrift aus Constantinopel erhalten. Paul V erhielt sie zum Geschenk von dem Cardinal Sfondrato, dessen Familie sich im Besitz derselben befand, und ertheilte sie der Bibliothek im Jahre 1615.

Diesen Codex, der nur die Hälfte des griechischen Kalenders vom Monat September bis zum Februar begreift, schmücken 430 auf Goldgrund gemalte Miniaturbilder, deren Gegenstände sich auf die in demselben enthaltenen Geschichten Christi und der Heiligen beziehen, deren Andenken in den Tagen des Kalenders gefeiert werden. Die Namen der bei den Gemälden angezeigten Künstler sind: Pantaleon, Simeon, Michael Blachernita, Georgius, Menas, Simeon Blachernita, Michael Mikros und Nestor. Diese Bilder sind zwar, wie auch Hr. v. Rumohr bemerkt, von späteren Händen hin und wieder ausgebessert, erscheinen aber doch, in Hinsicht des Charakters der Köpfe, des guten Styls der Gewänder und der Feinheit der Ausführung, als vorzügliche

---

stellungen, bis sie nach der Auflebung des Studiums des classischen Alterthums auch in geistlichen Gegenständen wieder angewendet wurden, wie z. B. in Raphaels Loggien, wo der Jordan als Flufsgott erscheint.

*) Dafs solche Aquarellzeichnungen auch noch in späteren Zeiten bei den Byzantinern im Gebrauche waren, zeigen die übrigens für die Kunst wenig bedeutenden Bilder der Handschrift einer Abhandlung über die Kriegskunst aus dem eilften Jahrhundert (Vaticana Nr. 1605. d'Agincout tav. XLIX, Nr. 6).

**) Die Abbildungen bei d'Agincourt (tav. XXVIII—XXX) geben von dem Nackten einen noch zu vortheilhaften Begriff.

byzantinische Werke, wobei sie allerdings auch sehr auffallend den gewöhnlichen Mangel derselben an Reichthum der Phantasie zeigen, der sich sowohl in der Composition der historischen Darstellungen, als in den einzelnen Figuren offenbart. Die Erfindung läſst sich in dieser groſsen Anzahl Bilder auf wenige mit geringer oder gar keiner Veränderung wiederholte Ideen zurückführen. In der Darstellung von Handlungen herrscht groſse Unbeholfenheit, da hingegen die in Ruhe erscheinenden Figuren eine der Natur entsprechende Bewegung zeigen. In den auf das Leben der Heiligen bezüglichen Gegenständen ist meistens ihr Märtyrertod, und, wie gewöhnlich bei den Byzantinern, auf eine das Gefühl höchst empörende Weise dargestellt. Die italienische Kunst entfernte sich in der Epoche ihres Auflebens meistens von so gräuelhaften Darstellungen, die aber in den Zeiten ihres Verfalls wieder aufkamen, wovon einen auffallenden Beweis in Rom die Frescogemälde der Kirche St. Stefano Rotondo geben. Uebrigens gewähren die Miniaturen dieses Menologiums unter den Kunstwerken des griechischen Mittelalters einen vorzüglich anschaulichen Begriff von dem Costume der Byzantiner, vornehmlich aber von dem Styl ihrer Baukunst, durch die in den Hintergründen häufig angebrachten Gebäude. Die Kriegerkleidung zeigt in modificirter Gestalt die des classischen Alterthums. In den Gebäuden erscheinen häufig Kuppeln und Hallen mit Säulen, meistens von kurzer Proportion, über denen sich gröſstentheils Arcaden, zuweilen auch spitzwinklichte Giebel erheben; eigentliche Spitzbögen, wie in der deutschen Baukunst des Mittelalters, sind nie zu bemerken. Vorhänge (vela) erscheinen gewöhnlich, nicht nur an den Eingängen der Gebäude, sondern auch an den Arcaden der Säulenhallen. *)

Noch vorzüglicher als die Gemälde des vorerwähnten Menologiums sind nach unserer Meinung die Miniaturen einiger

*) Dieses Menologium ist auf Verwendung des Neffen Clemens XI, des Cardinals Annibale Albani, im Jahre 1727 mit einer dem griechischen Text beigefügten lateinischen Uebersetzung im Druck erschienen. Nach den sehr schlechten Kupferstichen dieser Ausgabe läſst sich der Werth der Miniaturen nicht beurtheilen. Einen weit richtigeren Begriff geben die Abbildungen bei d'Agincourt (XXXI — XXXIII). Die andere Hälfte des griechischen Menologiums, zu dem sich keine Gemälde vorfinden, ist bei jener Herausgabe nach einer Handschrift der Bibliothek in Grotta Ferrata bekannt gemacht worden.

niger Handschriften aus dem Zeitalter der Comnenischen Kaiser (1056—1204). Ueberhaupt scheint die byzantinische Kunst sich am vollkommensten in diesem Zeitraume gezeigt zu haben, in welchem durch drei tüchtige Regenten, Alexius, Johannes und Manuel, das griechische Reich einen Schimmer von Glanz und Würde zeigte, die durch die Eroberung Constantinopels von den Kreuzfahrern auf immer verschwand.

3. Eine Handschrift der Homilien des heil. Gregorius von Nazianz (Vatic. 463) wurde nach der Anzeige in derselben auf Veranstaltung des Obern eines Klosters, Theodorus, von dessen Schüler Simeon geschrieben, und im Jahre 1063 unter der Regierung des Kaisers Constantinus Ducas und der Kaiserin Eudoxia geendigt. Die Miniaturen dieses in kalligraphischer Hinsicht ausgezeichneten Manuscripts bestehen zwar nur in einem Bilde, welches den Verfasser des Werkes schreibend vorstellt, und heiligen Gegenständen in sehr kleinen Figuren, Thieren und Arabesken zur Verzierung der grofsen Buchstaben, zeigen aber, vermöge ihrer ungemein zierlichen Ausführung, einen vorzüglichen byzantinischen Maler.

4. Noch bedeutender für die Kunst ist die Handschrift (Vaticana Nr. 666) der auf Befehl des Kaisers Alexius Comnenus (1081—1118) geschriebenen Dogmatica Panoplia (Waffen gegen alle Ketzereien). In dem ersten Bande dieses Werks sind drei Gemälde auf Goldgrund, von denen zwei, die sich auf beiden Seiten desselben Blattes befinden, zu derselben Vorstellung zu gehören scheinen. Auf dem einen bringen die griechischen Kirchenväter ihre zu den Materialien dieses Werkes dienenden Schriften, und auf dem anderen ist der Kaiser Alexius, der diese Schriften zu empfangen scheint, vorgestellt; darüber erscheint der Heiland in halber Figur, wie er die Hand zum Segen über das zur Erhaltung des wahren Glaubens unternommene Werk erhebt. Auf dem dritten Bilde bringt der Kaiser dieses Werk dem auf dem Throne sitzenden Erlöser dar, von dem er dafür den Segen empfängt. Diese Bilder sind, besonders in Hinsicht der Ausführung der Köpfe, unter den uns bekannten byzantinischen Gemälden vorzüglich ausgezeichnet. Auch sind sie, vermöge der Gröfse der Figuren,

die ungefähr einen Palm beträgt, mehr als die kleineren Miniaturen der griechischen Handschriften geeignet, die Stufe zu zeigen, welche die Byzantiner in der Modellirung der Form erreichten. Das Colorit ist ebenfalls von ausgezeichneter Kraft und Schönheit. *) Die beiden Figuren des Alexius zeigen mit besonderer Ausführlichkeit den Schmuck der griechischen Kaiser, in dem keine Verwandtschaft mit dem antiken Costume, wie in der Kleidung der byzantinischen Soldaten, sondern vielmehr der Charakter des Orients erscheint, dessen Einfluſs in diesem Reiche mit den knechtischen Verhältnissen der Unterthanen zu ihren Beherrschern auch in der Kleidung der letzteren sich offenbarte.

5. Ein Codex der vier Evangelien, verfertigt unter der Regierung des Kaisers Johannes Comnenus, auf Veranstaltung von zwei Prinzen dieses Hauses (Biblioteca d'Urbino Nr. 2), zeigt auf dem zweiten Blatte der Handschrift das Datum 6636, welches dem J. Ch. 1128 entspricht. Die durch Beischriften angezeigten Gegenstände der Gemälde sind folgende: Der Heiland sitzend zwischen den mit Kronen geschmückten Figuren der Gerechtigkeit und Liebe, während er mit der Rechten den Kaiser Johannes, und mit der Linken dessen Sohn Alexius segnet; — die Figuren der Evangelisten im Schreiben begriffen; — die Geburt des Erlösers; — seine Taufe; — die Geburt Johannes des Täufers; — und der Heiland, der die Seelen aus dem Limbus befreit, während der Teufel gefesselt unter seinen Füſsen liegt. Die Gewänder dieser Bilder zeigen einen in den vorzüglichen byzantinischen Werken sonst nicht gewöhnlichen manierirten Styl. Schön ausgeführt hingegen sind vornehmlich die Köpfe des Kaisers, seines Sohnes und der Evangelisten. In den letzteren ist eine durchgängig feinere Ausführung und ein vorzüglicheres Colorit als in den übrigen Bildern zu bemerken, die hin und wieder von späteren Händen übermalt scheinen. Gemalte Zierrathen schmücken überdieſs noch dieses prächtige Manuscript. **)

---

*) Die Kupferstiche dieser Gemälde bei d'Agincourt (tav. LVIII) geben von ihrer Vorzüglichkeit, da diese vornehmlich in der Ausführung und Farbe besteht, nur einen höchst unvollkommenen Begriff.

**) A. a. O. tav. LIX.

Unter den hinsichtlich der Gemälde ausgezeichneten Manuscripten, die wegen des Charakters der Schrift in die Epoche der Comnenen gesetzt werden, verdient vorzügliche Erwähnung 6. der Codex (Vaticana Nr. 394) von dem Werke des heil. Johannes Climacus, welches den Namen d i e L e i t e r (*κλίμαξ*) führt. Die Bilder, zu deren Erklärung die griechischen Beischriften dienen, beziehen sich auf den Inhalt des Werkes, in dem der Verfasser die Tugenden als Stufen zu der Leiter des Himmels betrachtet. Nebst den Tugenden sind in diesen symbolischen Bildern auch die Laster personificirt, die den Sturz von dieser Leiter verursachen. Die letzteren erscheinen in blauer, und die sie begleitenden Teufel in schwarzer Farbe. Diese noch meistens wohl erhaltenen Gemälde verdienen Bewunderung durch die ungemein fleiſsige und zierliche Ausführung der sehr kleinen Figuren. Das Colorit ist ebenfalls sehr ausgezeichnet. Die männlichen Figuren scheinen im Ganzen vorzüglicher als die weiblichen. *)

Ausgezeichnet sind aus derselben Epoche auch die Figuren des Heilandes und der Evangelisten in einem griechischen Codex der Evangelien (Vaticana Nr. 756). Leider sind die Köpfe von dreien dieser Figuren sehr beschädigt. **)

Die angeführten byzantinischen Handschriften scheinen uns, in Hinsicht der Gemälde, die bedeutendsten dieser Bibliothek. Unter die Malereien von minder guter Ausführung gehören

7. die eines evangelischen L e c t i o n e n v e r z e i c h n i s s e s und Kalenders der griechischen Kirche ***) (Vaticana Nr. 1156), welches in das zwölfte Jahrhundert gesetzt wird, und demnach ebenfalls in die Epoche der Comnenischen Kaiser fällt, doch vielleicht in eine spätere Zeit als die vorerwähnten Handschriften. Die Ausführung der Gemälde ist ungleich, und daher vermuthlich von verschiedenen Händen. Einige gröſsere Figuren von Heiligen, die an einem Schreibpulte sitzend vorgestellt sind, zeigen einen schlechten Styl. Die kleineren

---

*) Tav. LII.

**) Tav. CIV, Nr. 4.

***) Der Titel heiſst: Lectiones evangelicorum per anni circulum, juxta ritum ecclesiae graecae — et Calendarium Sanctorum aureis characteribus exaratum.

Bilder, welche Gegenstände aus dem Leben des Heilandes und der heil. Jungfrau vorstellen, sind zwar besser, aber keineswegs mit der Feinheit und Zierlichkeit jener byzantinischen Handschriften ausgeführt, und auch in der Farbe minder vorzüglich. Unter diesen Compositionen sind mehrere zu bemerken, deren Typus in die italienische Kunst überging, wie die Vorstellung der Grablegung Christi und der Verklärung (cart. 326), deren Grundidee in der Anordnung sich selbst in Raphaels berühmtem Werke offenbart. Im Ganzen ist zwar in den Gemälden dieser Handschrift die zu sehr in die Länge gezogene Proportion der Figuren vorherrschend, doch erscheinen in einigen derselben, wie z. B. in vier Heiligen (cart. 265) sehr kurze Verhältnisse, und übermäfsig grofse Köpfe in dem Bilde einer Versammlung von Heiligen (cart. 252). *)

8. In die Classe der entschieden mittelmäfsigen Arbeiten der Byzantiner gehören die Bilder der griechischen Handschriften Nr. 699 und Nr. 746 der Vaticana. Die erstere, welche die christliche Topographie des Cosmas enthält, **) wird in das neunte Jahrhundert gesetzt, die zweite, ein Theil der Bibel, mit Quästionen über die Genesis, ist aus dem 11ten oder 12ten Jahrhundert. ***) Höchst barbarischen Styl und rohe Ausführung zeigen die Gemälde eines der Anzeige zufolge in Cypern geschriebenen Manuscripts (Vaticana Nr. 1231), welches eine Sammlung der Stellen der griechischen Kirchenväter über das Buch Hiob enthält. In diesen Bildern, die sich auf Hiobs Leben beziehen, erscheint Gott zuweilen in der Gestalt des Erlösers. Wohl ohne Zweifel sind ebenfalls byzantinische Arbeiten — allerdings aus sehr später Zeit — die sehr schlechten Gemälde der von dem bulgarischen Könige Johannes Alexander (1330—1353) veranstalteten Uebersetzung der Geschichte des Constantinus Manasses in die slavische

*) Tav. LVIII.
**) Tav. XXXIV.
***) Nach der Meinung des berühmten Custos der Bibliothek, Monsignor Mai. D'Agincourt (tav. LXII), der diesen Codex in das 14te Jahrhundert setzt, glaubte, ganz unserer Ansicht entgegen, in den Bildern desselben den Anfang der Wiederauflebung der Kunst zu erkennen. Wenn ihn dazu seine Zeitbestimmung der Handschrift veranlafste, so bedachte er nicht, dafs die byzantinische Kunst in Verfall gerieth, gerade als die italienische sich zu erheben begann.

Sprache (Nr. 1 der slavischen Manuscripte der Vaticana). In den Bildern der sämmtlichen letzterwähnten Handschriften erscheinen Figuren von sehr kurzer und plumper Proportion, die wir nie in den vorzüglichen, aber jederzeit in den schlechten Malereien der byzantinischen Handschriften bemerkt haben.

Vierzehntes Jahrhundert.

Die lateinischen Handschriften des vierzehnten Jahrhunderts bieten in dieser Bibliothek keine Miniaturen von ausgezeichneter Bedeutung für die Stufe der Kunst dieses Zeitalters dar. In einem Commentar über das neue Testament (Vaticana Nr. 2639) mit der Anzeige seiner Verfertigung zu Bologna im Jahre 1358 sieht man vor dem Text mehrere Bilder auf einem Blatte, welche die Passion des Erlösers, seine Himmelfahrt und die Ausgiefsung des heiligen Geistes vorstellen, und in der weiteren Folge des Buches Brustbilder der Heiligen und Propheten nebst arabeskenartigen Verzierungen. Diese Gemälde sind Werke eines sonst nicht bekannten Malers, Nicolaus von Bologna, wie dessen Name in der Handschrift zeigt. Sie sind in keinem guten Styl, mit Fleifs, aber ohne Gefühl ausgeführt; in der Fleischfarbe herrscht ein grauer Ton und kein Schönheitssinn in der Zusammenstellung der Farben. *) Einen diesen Bildern sehr ähnlichen Charakter zeigen die Gemälde einer Handschrift der Decretalen (Vaticana Nr. 7389). **)

Ein Manuscript der Tragödien des Seneca (Biblioteca d'Urbino Nr. 356) ist der Anzeige zufolge von einem Kalligraphen aus Nürnberg geschrieben; die Gemälde aber zeigen, wie d'Agincourt wohl mit Recht bemerkte, mehr florentinischen als deutschen Charakter. Die Figuren haben meistens eine in das Kurze fallende Proportion, die Gewänder hingegen einen guten Styl, und die Köpfe mehrentheils gute Zeichnung und Charakter; in der Ausführung herrscht Sorgfalt, in der Fleischfarbe hingegen, wie in den Bildern der beiden vorerwähnten Handschriften, ein sehr in das Graue fallender Ton. Die Personen der Tragödien des römischen

---

*) Tav. LXXV, Nr. 4, 5.
**) Ibid. Nr. 1.

Dichters erscheinen im Costume des Mittelalters; und unter ihnen ist Hercules als ein bejahrter Ritter vorgestellt, der über seiner Rüstung eine Löwenhaut trägt. *)

Noch bemerken wir zuletzt aus dieser Epoche ein Pontificale (Vaticana Nr. 3747) mit mehreren Gemälden, deren Gegenstände geistliche Functionen sind. Das letzte dieser Bilder, welches Bonifacius IX vorstellt, der den apostolischen Segen ertheilt, hat eine Umschrift, welche die Verfertigung dieser Handschrift auf Veranstaltung des genannten Papstes (1389 bis 1404) anzeigt. D'Agincourt vermuthet in diesen Gemälden Werke eines damals ausgezeichneten Miniaturmalers, des Mönches dell' Isole d'Oro. Sie erinnern an die Schule des Giotto, aber an keinen vorzüglichen Meister derselben. Die Gewänder zeigen gute Motive; aber die Ausführung ist, vornehmlich in den Köpfen, mittelmäfsig, die Carnation fällt in das Graue, und die arabeskenartigen Zierrathen der Handschrift tragen einen plumpen und steifen Charakter. **)

Fünfzehntes Jahrhundert.

1. Unter den Handschriften, nicht allein dieses Zeitalters, sondern der vaticanischen Bibliothek überhaupt, scheint uns die für die Kunst bedeutendste das Pontificale aus der Bibliothek Ottoboni, Nr. 501. ***) Es enthält 25 vortreffliche Miniaturbilder, die in dem Verzeichnifs der Bibliothek, mit Beistimmung d'Agincourts, dem Pietro Perugino zugeschrieben werden. Da sie uns aber einen zwar diesem Künstler verwandten, jedoch nicht vollkommen entsprechenden Styl zu zeigen scheinen, so glauben wir wahrscheinlicher in ihnen Werke des als Miniaturmaler berühmten Bartolommeo della Gatta, oder eines anderen ausgezeichneten Zeitgenossen des Perugino vermuthen zu dürfen. Ihre Gegenstände sind: die Priesterweihe, die Firmelung, die Einweihung zum Nonnenstande und andere bischöfliche Functionen. Die ungemein fleifsige, zarte, und dabei höchst gefühl- und seelenvolle Ausführung ist bewundernswürdig. Die

*) Tav. LXXIV, Nr. 7 bis 9.
**) Tav. LXXV, Nr. 3.
***) Pontificale (liber pontificalis, pontificale) nennt man ein Buch, welches die bischöflichen Handlungen enthält.

charaktervollen und vortrefflich gezeichneten Köpfe der Geistlichen scheinen Bildnisse, die in ihrem allgemeinen Typus, an den vorherrschenden Charakter der heutigen italienischen Geistlichkeit erinnern, daher man in ihnen jetzt lebende Personen dieses Standes zu erkennen glaubt. Der die heiligen Handlungen verrichtende Bischof erscheint auf allen Bildern als dieselbe Person. Die Zusammenstellung der Farben, deren Pracht die reichliche, aber geschmackvolle Anwendung des Goldes erhöht, ist nicht minder vortrefflich als die Zeichnung dieser Bilder, die uns von dem eigenthümlichen Werth und Charakter der Miniaturmalerei einen vorzüglich anschaulichen Begriff gewähren. Die der Natur entsprechende Fleischfarbe zeigt keine Spur von den grünlichen Mitteltinten, die man gewöhnlich beim Perugino bemerkt. Hingegen herrscht in den uns von ihm bekannten Werken ein besserer Styl der Gewänder, als in diesen Miniaturen, in denen sie in zu viel kleine, öfter nicht in dem besten Geschmack geworfene Falten gelegt erscheinen. Der Mangel an Massen von Licht und Schatten, und an kräftiger Modellirung ist eine Unvollkommenheit der Kunst überhaupt in der Epoche dieser Gemälde, und können daher ihnen nicht zum besondern Tadel gereichen. Einige derselben sind unvollendet geblieben, und andere leider sehr beschädigt. *)

2. In der Handschrift einer lateinischen Uebersetzung des Buchs des Aristoteles über die Thiere, nebst einer Vorrede von Theodor von Thessalonich (Vaticana Nr. 2094), sind ebenfalls einige vorzügliche Malereien, deren Styl an den des Alessandro Botticelli erinnert. Das Titelblatt der Vorrede ist mit dem Bilde des Verfassers und mit einer Einfassung von Arabesken geschmückt, in der sich vier Genien befinden. Zwei derselben halten das Familienwappen Sixtus IV, dem das Buch zugeeignet ist. Auf dem Titelblatte des Werkes selbst erscheint Aristoteles schreibend, umgeben von Menschen beider Geschlechter und Thieren mancherlei Art, als den Gegenständen seines Buches; defsgleichen eine Medaille in Bronzefarbe mit dem Bildnisse Sixtus IV, und das

*) Tav. LXXVI, Nr. 1.

Wappen dieses Papstes zwischen zwei geflügelten Jünglingen, nebst Arabesken und Genien. Die Blätter, mit denen die Abtheilungen des Werkes beginnen, sind ebenfalls mit sehr schönen arabeskenartigen Zierrathen geschmückt, in denen man Eichenlaub zur Hindeutung auf das Wappen Sixtus IV bemerkt. Die Lichter sind in den Miniaturen dieser Handschrift nicht allein mit Gold, sondern zuweilen auch mit Silber gehöht. *)

3. Ausgezeichnete Pracht zeigt eine lateinische Bibel, in zwei Bänden in Grofs-Realfolio. Am Ende des zweiten Bandes steht das Datum 1478 und der Name des französischen Kalligraphen Hugo de Cominellis, der dieses Manuscript für den Herzog Friedrich von Urbino schrieb. Die Malereien bestehen aus Darstellungen von Begebenheiten der heiligen Schrift und Brustbildern von Heiligen und Propheten, mit Blumenwerk geschmückten Buchstaben und reichen durch Blumen, Thiere und Kinderfiguren gebildeten Zierrathen, welche die Schrift auf mehreren Blättern ganz oder zum Theil umgeben. Diese Gemälde sind von ungleichem Werth, und Werke von verschiedenen Künstlern, die jedoch sämmtlich den Charakter der florentinischen Schule in der späteren Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zeigen. Diesem Charakter gemäfs sind die biblischen Vorstellungen in die Tracht der Zeit übertragen. Die Bilder des ersten Bandes zeigen meistens Leben und individuellen Charakter der Köpfe; auch zuweilen schöne und ausdrucksvolle Darstellung des Gegenstandes, wie z. B. in dem Bilde cart. 138, welches den David vorstellt, der auf dem Sterbebette seinen letzten Willen verkündet. Verschiedenheit der Künstler offenbart sich in diesem Bande vornehmlich in den Gewändern, von denen einige in einem guten Style, andere hingegen mit kleinen Falten überladen und in einem manierirten Geschmack erscheinen. Die Gemälde des zweiten Bandes sind durchaus unter denen des ersten, und grofsentheils sehr mittelmäfsig. **)

4. Das bekannte Breviar des berühmten Königs

*) Tav. LXXVI, Nr. 1 bis 4.
**) Tav. LXXVIII.

von Ungarn, Matthias Corvinus (Bibliothek von Urbino Nr. 112). Die Handschrift wurde, nach der Angabe am Ende, von einem Presbyter, Martinus Antonius, im Jahre 1487 geendigt. Aber die Jahrzahl 1492, unter dem Bilde cart. 345, scheint zu erweisen, daſs die Vollendung der Gemälde erst um diese Zeit, und folglich nach dem Tode des gedachten Königs (1490 oder 1491), erfolgte. Diese Gemälde bestehen aus heiligen Geschichten, Brustbildern der Heiligen, Genien und reichen Blumengewinden, die mit groſser Farbenpracht alle Blätter dieser kostbaren Handschrift schmücken. D'Agincourt vermuthet in ihnen Werke des Gherardo, oder doch aus der Schule dieses Künstlers, der, nach dem Zeugniſs des Vasari, mit dem Domenico Ghirlandajo gemeinschaftlich arbeitete, und Miniaturen zu Büchern für den Matthias Corvinus verfertigte. *) Sie erinnern einigermaſsen an den Styl des Ghirlandajo, aber in einer diesem Künstler nicht entsprechenden Zeichnung, und Mangel an Tiefe im Charakter der Köpfe.

5. Die Gemälde einer Handschrift der göttlichen Komödie des Dante (Bibliothek von Urbino Nr. 365), verfertigt für den Herzog Friedrich von Urbino zwischen den Jahren 1476 und 1482, **) entsprechen — obgleich man sie den Fremden als ausgezeichnete Miniaturen zu zeigen pflegt — im Styl und Charakter gar wenig jenem unsterblichen Gedichte. Vornehmlich auffallend miſslungen sind die Figuren des Dante und Virgil: der letzte hat das Ansehen einer alten Frau. Derselbe Maler, der die Bilder zu der Hölle verfertigte, scheint auch die des Purgatorio ausgeführt zu haben, ausgenommen die zu den letzten Gesängen, welche nebst den Gemälden des Paradieses an die Zucchari und an den Baroccio, und, wie wir hinzusetzen möchten, an moderne Dosenmalereien er-

*) Der von Vasari (Vit. di Gherardo, Tom. IV, p. 153) angeführte Umstand, daſs die für den Matthias Corvinus von Gherardo mit Miniaturen geschmückten Bücher nach dem Tode jenes Königs von Lorenzo Magnifico angekauft wurden, und dann in die medicäische Bibliothek kamen, aus der sie wohl schwerlich die Herzoge von Urbino erhalten konnten, scheint allerdings der oben erwähnten Vermuthung d'Agincourts, tav. LXXIX, zu widersprechen

**) Diese Zeitbestimmung ergiebt sich, nach d'Agincourts Bemerkung (tav. LXXVII, Nr. 1, 2), aus der Darstellung des Ordens vom Hosenbande, der nebst dem Wappen der Herzoge von Urbino, auf den Titelblättern der drei Haupttheile des Gedichts erscheint. Denn da der Herzog Friedrich diesen Orden 1476 von Eduard IV erhielt und 1482 starb, so muſs die Verfertigung der Handschrift in diesen Zeitraum fallen.

innern. Diese sind unstreitig aus einer späteren Epoche als jene, die, obgleich sie einen Grad der Mittelmäſsigkeit zeigen, der in jener Zeit, in welcher die italienische Kunst nahe am Ziele ihrer Vollendung stand, unbegreiflich scheint, doch nicht den positiv falschen Geschmack offenbaren, der erst um die Mitte des 16ten Jahrhunderts begann. *)

Sechzehntes Jahrhundert.

1. In einer Sammlung lateinischer Lobgedichte auf Julius II und seine Neffen (Vaticana Nr. 1682) **) ist ein für das Zeitalter Raphaels sehr mittelmäſsiges Gemälde, das aber hinsichtlich der in demselben erscheinenden, und der damaligen Geistesrichtung in Italien entsprechenden Vermischung christlicher Ideen mit denen des classischen Alterthums, Aufmerksamkeit verdient. Der Gegenstand ist der Triumph Julius II nach der Einnahme von Bologna. Der kriegerische Papst erscheint gleich einem römischen Imperator auf einem Triumphwagen, auf dem ein geflügelter Genius die Zügel der Pferde ergreift, umgeben von Soldaten und im Siegesgepränge aufgeführten Gefangenen. Auf diesem Zuge läſst die personificirte Stadt Jerusalem zu dem Oberhirten der Kirche eine Rolle herab, auf der man die Worte liest: Hierusalem miserere tuae, und eine Inschrift unter diesem Bilde deutet auf den damals gefaſsten Vorsatz des Papstes zur Befreiung des heiligen Landes. ***) Auf dem folgenden Blatte dieser Handschrift befinden sich einige gemalte Medaillen mit den Bildnissen Julius II, seines Bruders, seiner Nipoten und des Cäsar und August, die hier unter der Familie des Papstes erscheinen, der mehr diesen heidnischen Imperatoren als dem heiligen Petrus nachzufolgen strebte.

---

*) Wenn d'Agincourt die Bilder des Paradieses für Werke aus der Schule der Zucchari erklärt, so muſs es befremden, daſs er zu bemerken unterlieſs, daſs sie demnach in eine weit spätere Zeit als die Verfertigung des Manuscripts fallen müssen, da Taddeo Zucchero von 1529 bis 1566, und Federigo, dessen Bruder, von 1542 bis 1609 lebte. Die Gemälde der Hölle sind nach d'Agincourts Meinung von einem andern Maler als die des Purgatorio, in denen er die Schule des Perugino zu erkennen glaubt, worin wir ihm keinesweges beistimmen können.

**) Bei d'Agincourt (tav. LXXX) steht, vermuthlich durch einen Druckfehler, 1687.

***) Der Krieger, in einem dem antiken ähnlichen Costume, den man neben dem Papst auf dem Triumphwagen bemerkt, dürfte wahrscheinlicher der Marchese von Mantua, Francesco Gonzaga, sein, der bei diesem Kriegszuge gegen Bologna den Oberbefehl des päpstlichen Heeres führte, als, nach d'Agincourts Erklärung, einer der Nipoten des Papstes.

2. Von dem als Miniaturmaler berühmten Giulio Clovio, den Vasari *) über alle Künstler erhebt, die sich bis auf seine Zeit mit kleinen Malereien beschäftigt hatten, befinden sich fünf Gemälde in einem Leben des Herzogs Francesco von Urbino. **) Jener ihm ertheilte Vorzug kann nur auf einer einseitigen Schätzung der Vollkommenheit in der Ausführung und Modellirung der Gegenstände beruhen. Denn übrigens trägt sein Styl den Charakter des Verfalls der Kunst in der Epoche der Zucchari und der Nachahmer des Michel Agnolo. Und da zu den letzteren Vasari selbst gehörte, und in ihrer Ansicht der Kunst befangen war, so darf das Lob, welches er dem Clovio ertheilt, keineswegs befremden.

3. Demselben Künstler werden auch, von den Aufsehern der Bibliothek, die Gemälde eines Lebens des Herzogs Friedrich von Urbino, von Girolamo Muzio, ***) zugeschrieben. Sie zeigen aber eine von der seinigen verschiedene und schlechtere Manier, vornehmlich in der Farbe, die in den Werken des Clovio mehr als in diesen zwar sehr fleifsig aber geistlos ausgeführten Bildern der Natur entspricht. Sie erinnern vielmehr, vermöge ihrer Annäherung an die Manier des Baroccio, an den Maler der vorerwähnten Miniaturen zu dem Paradies des Dante.

F.

Beschreibung des christlichen Museums.

Das Museum Sacrum oder Christianum, dessen wir schon bei der Beschreibung des Bibliothekgebäudes gedachten, eine Sammlung von Denkmälern des christlichen Alterthums und der Kunst des Mittelalters, ist eine Schöpfung

*) Vit. di Don Giulio Clovio, Tom. X, p. 345. Das Vaterland dieses Künstlers war Croatien. Er lebte von 1498 bis 1578, und war ein Schüler des Giulio Romano, zu dessen Styl aber wenigstens die hier angeführten Gemälde keine Annäherung zeigen.

**) Diese Handschrift führt den Titel: Della vita di Francesco Maria di Montefeltro della Rovere IV, Duca d'Urbino.

***) Historia di Girolamo Mutio Giustinopolitano de' Fatti di Federigo di Montefeltro, Duca d'Urbino.

Benedicts XIV, der es 1756, theils aus mehreren einzelnen Erwerbungen, theils aus den Sammlungen des Francesco Vettori und Buonarroti bildete. Das an ähnlichen Denkmälern reiche Museum des Cardinals Carpegna, das er ebenfalls angekauft hatte, ward zuerst in der Gallerie rechts aufbewahrt, und sein altchristlicher Bestandtheil erst später mit jenem vereinigt. Nachher ist dieses Museum noch mit einzelnen Denkmälern vermehrt worden, und hat noch zuletzt durch Vermächtnifs des um Rom verdienten Agincourt einen nicht unbedeutenden Zuwachs erhalten. Auf diesen Ursprung beziehen sich die Buchstaben, mit denen mehrere Stücke bezeichnet sind: nämlich A. bedeutet, dafs sie von Agincourt herrühren, B. von Buonarroti, C. aus der Sammlung Carpegna's, und V. aus der Vettori's; die übrigen sind einzeln theils aus altchristlichen Grabstätten, theils aus Kirchen oder anderswoher in das Museum gekommen. Neuere Erwerbungen hat diese schöne Sammlung leider nicht gemacht.

Da sich das Verständnifs der Denkmäler grofsentheils aus ihnen selbst ergiebt, so haben wir eine genaue Verzeichnung des ganzen Museums *) für überflüssig gehalten, und uns auf eine genaue Angabe der Vorstellungen und Gegenstände beschränkt, die es enthält, wobei wir nur die vorzüglicheren Stücke besonders hervorheben. Den ganzen Vorrath theilen wir zu diesem Zwecke in zwei Classen: erstlich Denkmäler des christlichen Alterthums aus der Uebergangs-Epoche, in welcher sich die christliche Kunst noch nicht durch einen eigenthümlichen Charakter, sondern nur durch den Gegenstand von der des Heidenthums unterscheidet, obgleich allerdings schon in dieser Periode Anklänge zum christlichen Typus hin und wieder zu bemerken sind, und zweitens: Denkmäler des Mittelalters.

Erste Classe.

Denkmäler des christlichen Alterthums.

Die hieher gehörigen Denkmäler sind gröfstentheils in den altchristlichen Grabstätten gefunden. Leider war man erst

*) Eine solche befindet sich handschriftlich in der Bibliothek unter den Katalogen des Münzcabinets; sie scheint aber leider über die Herkunft und den Fundort wenig Bedeutendes zu enthalten.

spät darauf bedacht, diese ehrwürdigen Ueberreste, die, wenn nicht durch ihren künstlerischen, doch durch ihren geschichtlichen Werth, und ihre religiöse und kirchliche Beziehung unsere besondere Theilnahme verdienen, in eine Sammlung zu vereinigen, und dadurch dem Untergange zu entziehen. So sind viele derselben, von denen wir durch Bottari, Boldetti, Arringhi und Bosio ausführliche Kunde haben, verloren gegangen. Um so gröfser mufs unsere Dankbarkeit gegen diese Männer, so wie gegen die oben genannten ersten Sammler christlicher Alterthümer sein, die bei der allgemeinen Zerstörungswuth noch so manches dem Untergange entrissen. Aufser den Grabschriften, die hier wie in der Gallerie vor dem Museum, unter den Fenstern eingemauert sind, gehören in diese Classe folgende Denkmäler.

I. Sechsunddreifsig oberhalb der Schränke eingemauerte Sarkophagplatten mit erhobener Arbeit aus den christlichen Grabstätten. Sie sind bei Bottari (Roma soterranea) bekannt gemacht, und begreifen die meisten der noch bis auf unsere Zeit erhaltenen altchristlichen Reliefs. Da sich ihre Vorstellungen — meistens mehrere auf einer Platte — ohne bedeutende Veränderungen wiederholen, so wird es genügen nur jene namhaft zu machen, indem wir dabei auf den Aufsatz des allgemeinen Theils: Ueber Roms Katakomben und deren Alterthümer, verweisen, und nur einige Erläuterungen über die Darstellungsweise hinzufügen, die dort ihren Platz nicht finden konnten.

1. Der Sündenfall.

2. Die ersten Eltern nach dem Sündenfall, Gott Vater in der Gestalt des Heilandes, also — wie fast in allen altchristlichen Vorstellungen und durchaus in den erhobenen Werken dieses Museums — als Jüngling und bartlos, steht zwischen Adam und Eva, und reicht dem ersteren Kornähren, der letzteren ein Lamm; mit jenen ist der Ackerbau angedeutet, auf den Adam nach dem Sündenfall verwiesen ward. Das Lamm deutet, nach unserer Meinung, auf die der Eva gewordene Verheifsung (I. Mosis III, 15), dafs ihr Geschlecht den Erlöser gebären sollte. Bottari bezieht es auf die häusliche Arbeit des Wollespinnens (Tom. II, tav. 88).

3. Das Opfer Cains und Abels. Gott ist sitzend als ein bärtiger Alter vorgestellt; Cain bringt ihm eine Weintraube und Abel ein Schaf (Bottari Tom. II, tav. 51).

4. Noah, der die Taube mit dem Oelzweige in der Arche empfängt.

5. Isaaks Opferung.

6. Der Untergang Pharao's im rothen Meere.

7. Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt.

8. Moses, der die Gesetztafeln von Gott empfängt.

9. Elias, der gen Himmel fährt, indem er dem Elisa seinen Mantel läfst.

10. Daniel in der Löwengrube. Der Prophet steht zwischen zwei Löwen betend mit ausgebreiteten Armen.

11. Eine männliche Figur, die über einem flammenden Altare einige kleine Brode einer um einen Baum gewundenen Schlange reicht: vermuthlich Daniel, der den Drachen zu Babel tödtet (a. a. O. tav. XIX, Nr. 7).

12. Die Geschichte des Jonas — wie er ins Meer geworfen, — von dem Wallfisch verschlungen, — und von diesem wieder ausgespien wird; — desfsgleichen wie er unter der Kürbislaube ruht. Auf der vierten Platte der unteren Reihe, links vom Eingange, die sich durch mehrere nicht gewöhnliche Vorstellungen auszeichnet (Bottari Tom. I, tav. 42), ist hinter einem Felsen das Ungewitter als eine geflügelte Figur dargestellt, welche das Schiff bedroht, aus dem Jonas ins Meer geworfen wird; über dem Schiff erscheint eine kleine halbe Figur, mit einer Strahlenkrone geschmückt, und mit einem Kreise umgeben. Buonarroti *) erklärt sie für die Sonne; Bottari verwirft diese Erklärung der weiblichen Bildung der Gestalt wegen, und will in ihr den Stern erkennen, den die Schiffer Helena nannten, hier als ein Unglücksstern und Vorbedeutung des Schiffsbruchs.

13. Die drei Jünglinge im Feuerofen, mit und ohne die Büste des Nebukadnezar, dem sie die Anbetung verweigerten.

14. Die Geburt des Heilandes.

---

*) Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi trovati nei cimiterj. p. 7.

15. Die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande.

16. Die Verwandlung des Wassers in Wein bei der Hochzeit zu Cana; auf allen diesen Darstellungen hält, zur Andeutung des Wunders, der Erlöser seinen Stab gegen einige vor ihm stehende Krüge.

17. Die wunderbare Speisung. Der Heiland erscheint gewöhnlich zwischen zwei Aposteln, von denen der eine eine Schüssel mit zwei Fischen und der andere einen Korb mit Broden hält. Sechs andere Brodkörbe, gegen die er seinen Stab hält, stehen vor ihm auf dem Boden.

18. Die Heilung des Blindgebornen.

19. Das blutflüssige Weib.

20. Die Heilung des Gichtbrüchigen, der jederzeit sein Bette tragend vorgestellt ist.

21. Die Auferweckung des Lazarus. In der gewöhnlichen Vorstellung dieses Gegenstandes steht der Todte in Leichentücher eingewickelt in der Thür des Grabes, das ein tempelähnliches Gebäude ist. Christus berührt ihn mit seinem Stabe. Auf den meisten befindet sich auch dabei Maria Magdalena, welche knieend den Heiland anfleht.

22. Der Einzug Christi in Jerusalem. Teppiche werden vor ihm ausgebreitet; ein Mann auf einem Baume bricht Zweige, den Weg zu bestreuen.

23. Der Heiland vor Pilatus.

24. Die Verläugnung des heil. Petrus, wobei der Hahn niemals fehlt.

25. Christus als guter Hirt.

26. Der Angelfischer als Symbol des Heilandes. Auf dem bei Nr. 12 angeführten erhobenen Werke erscheint über dieser Vorstellung, vom Beschauer rechts, der Erlöser unter dem Bilde des guten Hirten, bei einem Tempel, der nach Bottari die Kirche bedeutet, und in dem man zwei Schafe bemerkt.

27. Christus auf einem Felsen stehend, aus dem die vier Flüsse des Paradieses quellen, mit dem Kreuze in der Hand; eine Vorstellung, die sich in der Mitte zu befinden pflegt.

28. Die Gefangennehmung des heil. Petrus.

Man würde geneigt sein, diese Vorstellung für die Gefangennehmung des Heilandes zu erklären, wenn die Gesichtsbildung des Gefangenen nicht vielmehr dem gedachten Apostel als dem Charakter, welchen der Erlöser auf den ältesten christlichen Darstellungen trägt, entspräche.

29. Die Auferstehung der Todten beim jüngsten Gericht, nach dem Gesicht des Propheten Ezechiel. Einige nackte Figuren erheben sich auf das Wort des Erlösers aus der Erde; eine derselben liegt noch als todt auf dem Boden; von zwei anderen ragen nur die Köpfe aus der Erde hervor (a. a. O. Tom. I, tav. 38).

30. Eine betende Frau, stehend mit ausgebreiteten Armen, ohne Zweifel das Bild der Verstorbenen, die in dem Sarkophage bestattet ist. Bisweilen bemerkt man zu ihren Füfsen ein Gefäfs mit einer Taube auf dem Deckel, das zur Aufbewahrung des heiligen Sacraments diente. Gewöhnlich befindet sich diese Vorstellung in der Mitte. Die Stellung ist die der Betenden nach der ältesten christlichen Sitte des Morgen- und Abend-Landes, die auch die Katakombengemälde beweisen.

31. Brustbilder eines Mannes und einer Frau, die Ehegatten vorstellend, die in dem Sarkophage bestattet waren.

II. *Denkmäler in den Schränken.*

Schrank 3, 4, 6, 15: Fragmente von Glasgefäfsen mit Bildern, die in Gold gezeichnet sind, aus den altchristlichen Grabstätten. Ueber ihre wahrscheinliche Bestimmung ist in dem angeführten Aufsatze des allgemeinen Theils (S. 400) ausführlich gehandelt. Die Vorstellungen auf denselben sind von geringem Kunstwerthe und noch schlechterem Style als die der Sarkophage. Nur wenige sind durch bessere Arbeit ausgezeichnet, wie z. B. das Bildnifs eines vornehmen Römers und seiner Familie im Schranke 4. Sie rühren grofsentheils aus den Sammlungen Carpegna, Vettori und Buonarroti her. Die in dem ausgezeichneten Werke des letzteren erläuterten befinden sich alle hier. Die Gegenstände ihrer Vorstellungen sind fast dieselben wie auf den Sarkophagen: Tobias mit dem Fisch; die Knaben im feurigen Ofen; Jonas

unter

unter der Kürbispflanze; Adam und Eva; der siebenarmige Leuchter, mit anderen heiligen alttestamentlichen Gegenständen; die heilige Jungfrau mit dem Kinde; die Auferweckung des Lazarus; der Erlöser mit seinem Stabe; der Gichtbrüchige, der sein Bette trägt, und andere Wunder des Heilandes, so wie alttestamentliche Geschichten, wie man sie auf den Sarkophagen sieht; auch die Bilder der Verstorbenen in betender Stellung findet man auf ihnen. Ihnen eigenthümlich sind die Bilder der Apostel Petrus und Paulus, Johannes und anderer Heiligen, wie des Timotheus, Xystus, Laurentius, Cyprianus. *) Besondere Erwähnung verdient ein in der Grabstätte des heiligen Saturninus im Jahre 1731 gefundenes Bruchstück in Schrank 3, das sich nicht weniger durch den seltenen darauf abgebildeten Gegenstand — der gute Hirt umgeben von Menschen, die mit Tischlerarbeit beschäftigt sind — als durch die vorzügliche Darstellung selbst auszeichnet. Es hat die Umschrift: PIE ZESES DEALI . . . ISPES. TVA. **) Vielleicht dafs es zum Grabe eines Tischlers gehörte, und dafs sich hierauf die sonderbare Darstellung bezieht, welche zugleich eine Anspielung auf die Geschichte des Heilandes zuliefs.

III. In den altchristlichen Grabstätten gefundenes Geräth, das für Marterwerkzeuge gehalten zu werden pflegt, in Schrank 2. Dafs diese Erklärung zweifelhaft sei, und noch zweifelhafter geworden durch einige neuerdings in heidnischen Gräbern zu Corneto gefundene ganz ähnliche Werkzeuge, ist bereits Theil 1 (S. 407) angeführt. Höchst wahrscheinlich sind es Geräthe, mit denen der Todte bei seinem Leben umzugehen pflegte, und die ihm daher mit ins Grab gegeben wurden.

---

*) S. über die Veranlassung dazu den angeführten Aufsatz S. 406.

**) Ueber die ersten Worte siehe den Aufsatz des ersten Theiles S. 400 Note. Sie sind offenbar griechisch — auch für die Aussprache des Griechischen merkwürdig — und heifsen: Trinke, so wirst du leben (*πίε ζήσεις*, nach hellenistischer Bildung und Gebrauch). Sie sind offenbar aus der Verbindung der Stellen von Einsetzung des Abendmahls (*πίετε* etc.) und der Aussprüche Joh. 6: „wer da trinket von meinem Blute, wird ewiglich leben“ (*ζήσεται*) entstanden, und bildeten so einen dem eingeweihten Christen allein verständlichen heiligen Trink- und Abendmahls-Spruch. Die letzten Worte: Spes tua — deine Hoffnung — lassen auf das Ausfallen eines Beiworts, wie hilaris, oder eines auf Christum bezüglichen Wortes schliefsen; in dem dritten Worte steckt der Name: etwa Daedali von Daedalius?

IV. Lampen von gebrannter Erde und Metall, aus den altchristlichen Grabstätten: in Schrank 2. 6. 7. 8.; sie sind mit Kreuzen, dem Monogramm, christlichen Symbolen, wie die Taube, Palme, u. s. w. geziert; einige haben Ketten, an denen sie aufgehängt wurden.

V. Drei mit erhobener Arbeit verzierte gottesdienstliche Gefäſse von Metall, in Schrank 3, gehören hieher, ihres Styls wegen, der den bisher angeführten Denkmälern der altchristlichen Grabstätten ganz entspricht. Das eine, ein silbernes Henkelgefäſs mit einem Deckel, welches in Bianchini's Ausgabe des Anastasius abgebildet ist, war früher in der Sammlung des M. Antonio Sabbatini, und kam dann in Besitz des Cardinals Alexander Albani, von dem es in das Museum Christianum überging. Oben, um den Hals herum, ist eine Reihe von Tauben angebracht; unter diesen, um den Bauch, eine Reihe Schilder mit männlichen Brustbildern, die Bianchini für den Heiland und die Apostel erklärt: es fehlt ihnen aber an allem Typus, so daſs sich nichts mit Bestimmtheit darüber ausmachen läſst; unter diesen folgt eine Reihe von Lämmern. Aus den Tauben, dem Symbol des h. Geistes, schlieſst Bianchini, daſs es für die Aufbewahrung des Chrisma gedient habe. — Die beiden andern Gefäſse sind von Bronze: auf dem einen befindet sich in erhobener Arbeit das Brustbild des Erlösers, durch das Kreuz hinter seinem Haupte bezeichnet; auf dem andern das des Apostels Paulus, mit Arabesken umgeben.

VI. Christliche Gemmen und Glaspasten groſsentheils in den altchristlichen Grabstätten gefunden, in Schrank 4. 8. 10. 16. 17. Ihre Vorstellungen sind die Siebenschläfer, Anbetung der drei Weisen, Geburt des Heilandes, der Fisch und andere Symbole. Mehrere von ihnen hat Vettori in besondern Abhandlungen erläutert.

VII. Sehr schön gearbeitete Gefäſse von Ambra, mit erhobenen Bildwerken geziert, in Schrank 4 und 5. (Es kann wegen der schönen Arbeit zweifelhaft scheinen, ob sie wirklich in diese Periode gehören.)

VIII. Ferner gehören hierher, auſser einigen kleinen Tauben, Widdern und ähnlichen Symbolen von Bronze

oder anderem Metall, die wir ihrer Geringfügigkeit wegen nicht genauer anführen: in Schrank 2 ein kleines Reliquienkästchen, mit dem Monogramm, das seiner schmucklosen Einfachheit wegen, gewifs aus dieser Zeit stammt; in Schrank 3 ein Gefäfs von Glasflufs und ein altes, nur stark ergänztes Steinmosaik, den Erlöser vorstellend, beides in den Grabstätten gefunden; — in Schrank 4, gläserne Gefäfse und Schalen, wohl alle aus den Cemeterien: — in Schrank 5, zwei kleine runde Metallscheiben mit vertiefter Arbeit, die eine den guten Hirten vorstellend, umgeben von Schafen, die andere den Heiland und eine betende Frau, zwischen beiden das Monogramm; — ebendaselbst eine dritte Metallscheibe mit einem flachen Relief, den guten Hirten vorstellend; — in den Grabstätten gefundene metallene Ringe, Kreuze und Stempel; — Löffel, die zum gottesdienstlichen Gebrauch dienten, entweder beim Abendmahl, oder um den Weihrauch in das Rauchfafs zu schütten, wie sich deren mehrere bei Bianchini u. a. O. abgebildet finden; — ein elfenbeinernes Gefäfs, das vielleicht für die Aufbewahrung von Reliquien bestimmt war, mit erhobenen Arbeiten geschmückt, welche die Auferweckung des Lazarus, die Gefangennehmung Christi und Aehnliches vorstellen; — in Schrank 17, mehrere gläserne Gefäfse aus den altchristlichen Grabstätten; — in Schrank 18, zwei ehemals zum Museum Vettori gehörige runde Metallscheiben, mit Reliefs: auf der einen (die in Buonarroti Osservazioni tav. I. abgebildet ist) befindet sich der gute Hirt, umgeben von Darstellungen des Sündenfalls, des Jonas unter der Kürbislaube, und ähnlichen Gegenständen; auf der andern, die Apostel Petrus und Paulus mit dem Monogramm.

Zweite Classe.

Denkmäler des Mittelalters.

Sie bestehen aus kleinen Gemälden, erhobenen Werken von Elfenbein, Holz und Metall, eingegrabenen und Schmelzarbeiten, und kleinen Statuen: daneben finden sich verschiedene andere Gegenstände, die nicht als Kunstwerke, sondern nur als Alterthümer Bedeutung haben. Ihre Gemäde und er-

hobenen Werke finden wir besonders häufig auf kleinen zum Zusammenlegen eingerichteten Altartafeln, die, wenn sie nur aus zwei mit einander verbundenen Theilen bestehen, Diptychen, wenn sie aber drei derselben haben, nach der Weise eines Schrankes mit zwei Thürflügeln, Triptychen genannt werden. *)

A.

Byzantinische Arbeiten.

Auf die Vorzüglichkeit der Kunst der Byzantiner im Zeitraum des früheren Mittelalters, und ihren Einflufs auf die christliche Kunst überhaupt, und namentlich die der Italiener, hat unlängst Hr. v. Rumohr in seinem lehrreichen Werke**) aufmerksam gemacht, und das Eigenthümliche ihres Charakters sehr treffend entwickelt. Indem wir für das Allgemeine auf ihn verweisen, schicken wir der Beschreibung der byzantinichen Denkmäler des christlichen Museums nur einige Bemerkungen voraus, welche auch für die Würdigung der oben beschriebenen Miniaturen nicht ohne Nutzen sein werden, hier aber ihre passendste Stelle zu finden scheinen, da das christliche Museum uns Beispiele aus mehreren Theilen der Kunstübung darbietet.

In dem engen Kreise, in dem sich die byzantinische Kunst von Seiten der Erfindung bewegte, zeigt dieselbe, in der gedachten Epoche, eine der Kunst anderer Nationen sehr überlegene Ausführung, nicht nur in Hinsicht der Feinheit und technischen Geschicklichkeit, sondern auch des Geistes und Gefühls. Sie wurde in den Darstellungen geistlicher Gegenstände von einem Typus geleitet, der sich in ihr gebildet hatte, und, obgleich noch wenig belebt, so zu sagen, den Grundton der christlichen Kunst enthält. Seine lebendige Ausbildung, die ihm der beschränkte Sinn einer unter orientalischem Despotismus seufzenden Nation nicht zu ertheilen vermochte, erhielt dieser Typus durch den Aufschwung des

---

*) Sie wurden bei der Feier der Messe auf den Altar gestellt. Auch die gröfseren Gemälde, die nicht wie jene nach geendigtem Gottesdienste vom Altare weggenommen wurden, sondern zum beständigen Schmucke desselben dienten, hatten ursprünglich diese Form. Die einfachen jetzt gewöhnlichen Altarbilder sind erst in spätern Zeiten in Gebrauch gekommen.

**) Italienische Forschungen Th. I. S. 283 u. f.

Geistes in den freien Städten Italiens und Deutschlands. Die Compositionen der Bilder auf der von uns bei der Beschreibung der Sacristei der Peterskirche erwähnten Dalmatica dürften als besondere Ausnahmen von der den Byzantinern eigenthümlichen Beschränktheit der Phantasie zu betrachten sein. Die Figuren in ruhiger Stellung zeigen — wie wir bei den Miniaturen des Menologinms des Kaisers Basilius zu bemerken Gelegenheit fanden — in den bessern byzantinischen Werken eine der Natur angemessene Bewegung, da hingegen in ihnen meistens grofse Unbeholfenheit in dem bestimmten Ausdruck eigentlicher Handlungen erscheint. Im Styl ist das classische Alterthum in modificirter Gestalt zu erkennen, so auch im Charakter der Kleidung und Gebäude. In den Gewändern bemerkt man vortreffliche Motive, in den Köpfen Verstand der Formen, in den Händen zwar weniger, aber doch auch in diesen ziemlich richtige Bewegung. In der Bildung von Thieren offenbart sich ebenfalls Kenntnifs der Natur; Laubwerk und Arabesken erscheinen in zierlicher Ausführung. Hingegen verräth das Nackte höchst auffallende Unkenntnifs des menschlichen Körpers. Die Künstler wufsten das, was sie um sich sahen, mit ziemlicher Vollkommenheit nachzubilden; aber das Nackte blieb ihnen, vermöge der von den sittlichen Begriffen des Christenthums herbeigeführten Verhüllung der menschlichen Gestalt, unbekannt. Und aus diesem Grunde finden wir es auch in der Epoche der höheren Lebensregung der Kunst in Italien noch in sehr unvollkommener Ausbildung, bis endlich, in der spätern Hälfte des 15ten Jahrhunderts, vermuthlich durch Anregung der Antiken, gründliches Studium desselben erwachte. Man könnte die Kenntnifs des Nackten in der neueren Kunst ein künstliches, in der alten hingegen ein natürliches Erzeugnifs nennen, weil die Künstler des Alterthums, vornehmlich bei den gymnasiastischen Spielen, Gelegenheit hatten nackte Gestalten in den mannichfaltigsten Bewegungen und Ansichten zu betrachten, und daher Hülfsmittel, wie Modelle und wissenschaftliche Kenntnifs der Anatomie, wenn nicht ganz, doch weit eher als die neueren zum Studium des Nackten entbehren konnten.

Eine übermäfsig lange Proportion der Figuren ist zwar allerdings in den byzantinischen Kunstwerken vorherrschend, kann aber keineswegs als ein unbedingtes Kennzeichen derselben betrachtet werden. Es ist richtig, wie Hr. v. Rumohr bemerkt, dafs die italienische Kunst des früheren Mittelalters sich im Gegentheil zu kurzen Verhältnissen hinneigt; aber doch haben wir oben Malereien byzantinischer Handschriften zu bemerken Gelegenheit gefunden, die Beispiele von Figuren von so auffallend kurzer und plumper Proportion, als nur immer die italienischen Werke, gewähren. *) Auch finden sich in den vorzüglichen byzantinischen Werken nicht selten Figuren, die weder den einen noch den andern jener beiden Abwege, sondern der Natur angemessene Verhältnisse zeigen.

Im Technischen der Malerei gelangten die Byzantiner zu bedeutender Vollkommenheit. Ihre Gemälde sind, mit Ausnahme einiger Büchermalereien, auf Goldgrund gemalt. Mehrere derselben in diesem Museum zeigen feine und bestimmte Umrisse, mit weniger oder auch gar keiner Andeutung der Schatten. In der Farbe herrscht ein kräftiger in das Gelbliche fallender Ton, und eine klare und durchsichtige Behandlung, die sich der Oelmalerei in ihren guten Zeiten annähert. Nach den von Morona angestellten und von Hrn. v. Rumohr angeführten Untersuchungen sollte es scheinen, dafs die Byzantiner sich zum Bindungsmittel der Farben des Wachses bedienten, und dafs demnach sich bei ihnen die enkaustische Malerei der Alten erhalten habe.

Das Vorzügliche, das wir bisher in den byzantinischen Kunstwerken bemerkten, ist keineswegs im Allgemeinen, sondern nur von den besseren derselben zu verstehen. Es erscheint in ihnen in Hinsicht ihres Werthes ein sehr auffallender Unterschied, der nicht allein auf der Verschiedenheit der Epochen beruht, sondern der gröfsern oder ge-

---

*) Auch Hr. v. Rumohr bemerkt (a. a. O.), dafs einige byzantinische Malereien in Büchern nicht die zu lange Proportion haben; dafs man in ihnen auch kurze Verhältnisse findet, wird von ihm nicht erwähnt. Wenn derselbe also sagt, dafs jene Proportion ein allgemeines Kennzeichen griechisch-mittelalterlicher Kunst sei, und zugleich ein sicheres Merkmal der Unterscheidung vom eigenthümlich Italienischen, welches über das Mögliche hinaus sich zum Kurzen zu neigen pflegt, so kann dieses Urtheil nur unter Bedingung der ausdrücklichen Ausnahme jener Büchermalereien gültig sein.

ringern Geschicklichkeit der Künstler, und dem handwerksmäfsigen Verfahren eines Theils derselben zugeschrieben werden mufs. Dieser Unterschied offenbart sich nicht nur in Sculpturen, in eingegrabenen und Schmelzarbeiten, sondern auch in Gemälden, sowohl der Altartafeln als der Handschriften; und es finden sich daher Werke aller Art, selbst aus den guten Zeiten der byzantinischen Kunst, von sehr barbarischem Geschmack und roher Arbeit. Die mittelalterlichen Kunstwerke der Bulgaren, Slavonier und Russen sind im Styl nicht von den Byzantinern verschieden, welches sich leicht erklärt, da jene Völker ihre Bildung von den Griechen erhielten, und sich vermuthlich byzantinischer Künstler bedienten.

I. *Byzantinische Gemälde.*

Das Museum besitzt eine nicht unbedeutende Anzahl derselben, die durch griechische Inschriften sich als solche beurkunden. Aber die meisten sind von roher Arbeit, und gehören in die Classe der handwerksmäfsig hervorgebrachten. Sie dürften zum Theil Werke aus sehr späten Zeiten sein, in denen man sich, nach dem gänzlichen Verschwinden des selbstthätigen Lebens der byzantinischen Kunst, zu den Andachtsbildern fortdauernd der Erfindungen aus der älteren Epoche bediente.*)

Die vorzüglichen Gemälde des Museums sind folgende:

1. In Schrank 10: ein durch Gröfse und Reichthum der Composition vorzüglich ausgezeichnetes Bild, der Tod des h. Ephrem, des bekannten syrischen Heiligen des 4ten Jahrhunderts. Sowohl der Gegenstand, als der Name des Meisters dieses Gemäldes, Emanuel Tzanfurnari, sind auf demselben durch griechische Inschriften angezeigt, deren

---

*) Beispiele davon sind zwei von d'Agincourt bekannt gemachte Bilder. Das eine, Schrank 14, welches dieser Gelehrte in das 13te Jahrhundert setzt, stellt zwei Krieger zu Pferde vor, welche die griechischen Inschriften als den h. Theodorus und einen Zögling desselben gleiches Namens bezeichnen. (D'Agincourt Pitture tav. 90. No. 1.) Auf dem anderen Schrank 1, sieht man den h. Spiridion, Bischof von Cypern, stehend in einem Tabernakel, das zwischen zwei Engeln erscheint (tav. 105. No. 27). Eine Wiederholung desselben Bildes sieht man in Schrank 18. Beide Gemälde sind in der Farbe besser, als die übrigen Bilder dieser Classe. In dieselbe gehören mehrere byzantinische Gemälde in den Schränken 1. 9. 10. 11. 12. 16. 18., so wie in Schrank 16, einige Bilder in demselben Styl mit slavonischen Inschriften.

Schriftzüge aus dem 11ten Jahrhundert scheinen. Der Inschrift auf dem modernen Rahmen des Bildes zufolge ward es von Francesco Squarcione, dem Lehrer des bekannten Malers Mantegna, im fünfzehnten Jahrhundert, aus Griechenland nach Italien gebracht. Es kam nachmals, aus dem Besitz des Abate Facciolati in den des Cardinals Livizani, von dem es Benedict XIV für dieses Museum zum Geschenk erhielt.

Wegen der unvollkommenen Perspective erscheinen die Gegenstände vielmehr über- als hintereinander. Zu unterst ist der Leichnam jenes Heiligen, auf der Bahre liegend, mit einer zahlreichen Versammlung von Mönchen umgeben. Einer von ihnen trägt ein Kleid von Palmenblättern mit kurzen Aermeln, wie die Anachoreten öfter auch auf byzantinischen Gemälden vorgestellt sind. Ein Lector liest die Todtengebete vor aus einem aufgeschlagenen Buche, das er in der Hand hält. Auch befinden sich in dieser Versammlung zwei Bischöfe, von denen jeder eine Wachskerze, und einer von ihnen auch ein Rauchfafs hält. Vom Beschauer rechts ist ein geöffneter Sarg mit einem Todtengerippe, welches ein Mönch mit Trauer und Erstaunen betrachtet. Bottari glaubte hier den für den Leichnam des h. Ephrem bestimmten Sarg zu erkennen, aus dem man das Verschwinden der irdischen Reste des darin Bestatteten durch ein Wunder erwartete, welches, nach den Legenden der Anachoreten, öfter erfolgte, wenn ihre Leichname in den Gräbern früher Verstorbenen beigesetzt wurden. Mehrere Mönche kommen von entfernten Orten zu dieser Leichenfeier. Einer von ihnen, neben der vordern Gruppe vom Beschauer links, reitet auf einem Löwen, da die Anachoreten reifsende Thiere durch Wunderkraft gezähmt haben sollen. *) Ein anderer, zur Rechten, mehr nach dem Hintergrunde, reitet auf einem Pferde. Die übrigen sind Kranke und Krüppel, die vermuthlich durch die wunderthätige Kraft des Leichnams ihre Heilung erwar-

*) Vielleicht ist in diesem Mönche der h. Hieronymus vorgestellt, der bekanntlich sich dem Leben der Anachoreten ergab, und vermuthlich wegen der ihnen zugeschriebenen Kraft der Bezähmung wilder Thiere den Löwen zum Attribut erhielt. Dafs er hier nicht, wie in der späteren Kunst des Abendlandes, in Cardinals-Kleidung erscheint, kann in einem byzantinischen Werke nichts gegen diese Vermuthung beweisen.

ten. Der eine, auf Krücken gestützt, scheint aus der hinter ihm sich erhebenden Kirche zu kommen. Ein zweiter wird auf einem Tragsessel von zwei Mönchen getragen. Einen dritten trägt einer seiner Ordensbrüder auf dem Rücken; und ein vierter bewegt sich auf den Knieen und Händen, in denen er ein paar Hölzer hält, welche die Stelle von Handsandalen vertreten, deren sich noch gegenwärtig in Italien ähnliche Krüppel bedienen. Den Hintergrund bildet eine öde Felsengegend mit den Grotten der Anachoreten, in denen sie in ihren Beschäftigungen erscheinen. Einer von ihnen ist im Schmieden, uud zwei andere im Korbflechten begriffen. Einige sieht man betend oder in Betrachtung vertieft, andere im Gespräch oder im Lesen heiliger Bücher. Mehrere von diesen Mönchen haben Rosenkränze, die vermuthlich bei den Anachoreten zuerst in Gebrauch kamen. Der Stab, der oben ein Querholz zeigt, mit dem der sitzende Mönch in der untersten Grotte, und ein Anachoret bei dem oben erwähnten Löwen erscheint, ist die Bezeichnung der Aebte. In den Grotten hängen Lampen und Marien- und Christusbilder. Ein ähnliches Bild des Erlösers liegt auf der Brust des h. Ephrem. Zwischen den beiden Felsengebirgen, in denen sich jene Grotten befinden, erhebt sich eine Säule auf der ein Mönch erscheint, vermuthlich der berühmte Simeon, Stifter der Anachoreten, die, von dem Orte ihrer strengen Buſse, den Namen Styliten (Säulensteher) führten. Ein unten stehender Mönch ist beschäftigt an einen von jenem heruntergelassenen Strick einen Korb mit Lebensmitteln für ihn zu befestigen. Hinter der Säule hält ein Engel mit der einen Hand einen Hammer, und mit der andern ein langes Brett, mit dem er, nach Bottari's Vermuthung, von der Säule auf den nahen Felsen, für den Styliten eine Brücke bilden will, um, von da herab, sich zur Todtenfeier des h. Ephrem begeben zu können. Zu oberst des Bildes trägt ein Engel die Seele dieses Heiligen, in Gestalt eines Kindes, zum Himmel empor.

Dieses Gemälde gewährt eine sehr charakteristische Darstellung des Anachoretenlebens, aber allerdings mehr von der den Geist beschränkenden, düsteren und wenig erfreu-

lichen, als von der schönen und den Geist erhebenden Seite, die diesem Leben in der Kunstdarstellung wohl abgewonnen werden dürfte. Die langen hagern Gestalten der Mönche, ihr abgezehrtes Ansehen sind diesem Charakter entsprechend, mit dem auch der düstere Ton der Farbe übereinstimmt. Uebrigens bezeichnet dieses Bild, unter den griechischen Malereien dieses Museums, sehr anschaulich die Stufe, welche die byzantinische Kunst in der Modellirung der Formen, so wie in der Zeichnung und individuellen Mannichfaltigkeit der Köpfe erreichte. Auch zeigt es mehr Vollkommenheit im Ausdruck der Handlungen, als die meisten uns bekannten byzantinischen Werke. *)

2. In demselben Schranke, der h. Sylvester, fast ganz ohne Andeutung der Schatten. Der Papst, dessen Name die griechische Inschrift angibt, ist mit der dreifachen päpstlichen Krone geschmückt, und hält in der einen Hand ein Buch, indem er die andere segnend erhebt.

3. Im Schrank 11. Eine hölzerne viereckige Tafel mit griechischen Inschriften; in der Mitte das Brustbild des h. Nicolaus, Bischofs von Mira, der die eine Hand zum Segen erhebt, und mit der anderen ein Buch hält. In der mit Silberplätten belegten Einfassung mit eingegrabener Arbeit umgeben ihn kleine Bilder heiliger Geschichten (Agincourt a. a. O. tav. 83. No. 2. u. 3.).

4. Schrank 13: Triptychen und Diptychen. In der unteren Reihe ein Triptychon mit sehr kleinen Gemälden, deren Gegenstände durch griechische Inschriften angezeigt sind. Das mittlere stellt den Heiland sitzend vor, mit einem Nimbus umgeben; um ihn bildet eine zahlreiche Versammlung von Heiligen einen Kreis; eine Composition, die an eine ähnliche Vorstellung der Dalmatica in der Sacristei der Peterskirche erinnert. Auf der inneren Seite der Thüren zwei Stammbäume mit Brustbildern von Heiligen; in ihrer Mitte erscheint auf dem einen der Heiland, und auf dem

*) Bei Bottari (Roma sotterranea Tom. III) finden wir eine sehr ausführliche und gelehrte Beschreibung dieses merkwürdigen Werkes. Der ihr beigefügte Kupferstich gibt jedoch von dem Style desselben einen sehr mangelhaften Begriff. Einen richtigeren gewähren die bei d'Agincourt (Pittore tav. 82.) bekannt gemachten Figuren dieses Bildes, die nach Durchzeichnungen über das Original in Kupfer gestochen sind.

andern die heil. Jungfrau mit dem Kinde. An der Aufsenseite der Thüren der Berg Sinai mit den ihn bewohnenden Mönchen und einer Caravane. Auf dem mittleren Bilde der Rückseite steigen die Seligen auf einer Leiter zum Himmel empor, wo sie von dem Heilande empfangen werden, während die Teufel die Verdammten hinab zur Hölle ziehen. An der inneren Seite der einen Thüre ist die gedachte Vorstellung des Berges Sinai wiederholt; an der anderen das Nicänische Concilium; der Kaiser Constantin erscheint sitzend in der Mitte dieser Kirchenversammlung, und unter ihm Arius auf dem Boden. D'Agincourt (tav. 91) setzt dieses Werk in das 13te Jahrhundert.

In der obersten Reihe desselben Schrankes sieht man ein kleines Triptychon, dessen Gemälde sehr sorgfältig ausgeführte Umrisse, aber mit geringer Andeutung der Schatten zeigen. Auf dem mittleren Bilde ist Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer vorgestellt, und auf den Thüren erscheinen die heil. Nicolaus und Maximus mit den Namen derselben in griechischen Inschriften.

Ein anderes Altartäfelchen in der mittleren Reihe dieses Schrankes mit kleinen ebenfalls sehr fleifsig gemalten Figuren ist, dem Style zufolge, ebenfalls ein byzantinisches Werk.

5. In Schrank 14: Ein altrussisches Bild, welches d'Agincourt (tav. 83, Nr. 1) in das 11te Jahrhundert setzt. Es stellt den Tod der heil. Jungfrau im Beisein der Apostel und heil. Frauen vor, in deren Mitte der Heiland erscheint, der ihre Seele in der Gestalt eines Kindes aufgenommen hat. Der Gegenstand ist durch die Worte: das Entschlafen der Mutter Gottes, angezeigt. Die Einfassung des Gemäldes ist mit Silberplatten mit eingegrabenen Arbeiten ausgelegt.

II. *Byzantinische Bildnereien.*

1. Schrank 2: Kleine erhobene Werke von gebrannter Erde und vergoldet, nach dem Charakter der griechischen Schrift aus dem 12ten oder 13ten Jahrhundert. Ihre Gegenstände sind Brustbilder von Heiligen und Darstel-

lungen heiliger Geschichten. Sie zeigen bei ziemlich roher Arbeit einen guten Styl.

2. Schrank 5: Drei metallene Reliquienkästchen mit giebelförmigen Deckeln: sie haben Darstellungen heiliger Gegenstände im byzantinischen Style. Die sehr flach erhoben gearbeiteten Figuren sind vergoldet; der Grund ist mit Schmelz ausgelegt. Auf dem Deckel des einen sieht man den Heiland mit einer Krone geschmückt sitzend auf dem Firmamente; ihn umgeben die symbolischen Bilder der Evangelisten; zwei stehende Figuren ihm zu beiden Seiten sind vermuthlich die Apostel Petrus und Johannes. Darunter, auf dem Kasten, Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes. Zu beiden Seiten dieser Vorstellung zwei Figuren des Erlösers auf dem Firmament sitzend. Er ist hier bartlos gebildet, da er hingegen auf dem Deckel bärtig erscheint. Auf dem zweiten dieser Kästchen: auf dem Deckel, die Flucht nach Aegypten, und auf dem Kasten das verlassene Grab des Heilandes mit dem Engel und den drei Marien, von denen aber hier nur zwei erscheinen. Auf dem dritten: am Deckel, der heil. Stephanus, wie er ergriffen wird, um gesteinigt zu werden, und Saulus mit den Kleidern der Zeugen; unten die Steinigung selbst. Diese Vorstellungen befinden sich auf den Rückseiten dieser Kästchen; an den Querseiten sind Figuren von Heiligen, die Vorderseiten aber ohne Bildwerke.

5. Schrank 14: In dem sich die bedeutendsten Elfenbeinarbeiten des Museums befinden. Dahin gehören:

a. In der mittleren Reihe ein Triptychon, ein vorzüglich ausgezeichnetes Werk der byzantinischen Sculptur. Auf der mittleren Tafel in der oberen Reihe Christus auf dem Throne sitzend, hinter ihm zwei stehende Engel; denselben zu beiden Seiten Maria und Johannes; an jedem der beiden Enden zwei Heilige in Rüstung. In der mittleren Reihe Brustbilder, und in der unteren stehende Figuren von Aposteln und Heiligen. Auf den beiden Thüren ebenfalls Heilige in derselben Anordnung, wie die auf der mittleren Tafel. Auf der Rückseite ein geschmücktes Kreuz mit Arabesken umgeben, in denen sich Pfauen, Perlhühner und Tauben befinden; auf den beiden Thüren Heilige in der Anordnung wie an der Vor-

derseite. Die Namen der sämmtlichen Heiligen sind durch griechische Inschriften angezeigt. Die Figuren der Gruppe des Erlösers, und vornehmlich die Engel, sind zu sehr in die Länge gezogen; in den übrigen ist dieser Fehler wenig zu bemerken, und die meisten derselben haben schöne Verhältnisse. Die Motive der Gewänder sind vortrefflich, und die Falten, die, wie in den Werken des Alterthums, nicht schweres Zeug verrathen, entsprechen dem Charakter der Plastik. Die Köpfe zeigen individuelle Mannichfaltigkeit, und die Ausführung dieses Werks ist durch Liebe und Sorgfalt ausgezeichnet. Die Rüstungen, Säume der Gewänder und andere Zierrathen sind bemalt, meistens mit blauer Farbe, und mit Vergoldungen geschmückt. *)

b. Zwei kleine Scheiben, etwas vertieft und Tellern ähnlich, mit sehr kleinen, ungemein fleifsig und zierlich ausgeführten Figuren, durch griechische Inschriften als byzantinische Werke bezeichnet. Auf der einen ist das Brustbild der heil. Jungfrau mit dem Kinde, von anderen Brustbildern umgeben, welche Heilige mit Schriftrollen vorstellen; auf der anderen erscheinen in der mittelsten Rundung drei Engel an einem Tische sitzend, vielleicht die Gäste des Abraham, der aber hier nicht vorgestellt ist; in den übrigen Rundungen Begebenheiten aus dem Leben Christi.

c. Zwei viereckige Tafeln von Elfenbein, ebenfalls von zierlicher Ausführung mit griechischen Inschriften; auf der einen Christus in einer Glorie von Engeln umgeben; unten Heilige, im Hintergrunde Architektur: — auf der andern Figuren von Heiligen und heilige Geschichten.

d. In der oberen Reihe eine viereckige Tafel, ungefähr in der Gröfse der beiden vorerwähnten, vermuthlich ebenfalls ein byzantinisches Werk. Die Gegenstände sind in zwei Reihen getheilt. In der oberen: Christus zwischen Maria und Johannes und zwei Engeln; in der unteren Heilige.

Als byzantinische Sculpturen sind ferner durch griechische Inschriften bezeichnet:

4. In Schrank 13: Eine kleine elfenbeinerne

*) Gori, Thesaurus veterum Diptychorum. Tom. III, tav. XXIV. XXV.

Platte, erhobene Arbeit, die Geburt Christi vorstellend, und ehemals in der Sammlung des d'Agincourt, und von ihm bekannt gemacht (Sculture tav. 12. Nr. 14).

5. In Schrank 19: Bruchstück eines ähnlichen Werks, auf welchem der heil. Theodorus betend erscheint.

6. In Schrank 9: Zwei elfenbeinerne Platten mit erhoben gearbeiteten, bemalten Figuren, von nicht vorzüglicher Ausführung, die Kreuzigung des heil. Petrus und die Enthauptung des heil. Paulus vorstellend; und ein metallenes Kreuz, auf dem die heil. Jungfrau mit dem Kinde und die Brustbilder der Evangelisten in erhobener Arbeit gebildet sind.

7. Schrank 18: Eine kleine Metallplatte mit erhobener Arbeit aus dem Museum Vettori; der Heiland am Kreuze, seine Grablegung und die drei Marien am Grabe des Erlösers.

In Schrank 8: Ein kleines Triptychon von Metall, auf dem man einen Heiligen in bischöflicher Kleidung, mit einem Schwerte in der einen, und einem Gebäude, ohne Zweifel eine Kirche, in der anderen Hand, und mehrere Brustbilder, ebenfalls von Heiligen, bemerkt.

Dem Styl zufolge ist von byzantinischer Arbeit vermuthlich auch:

9. In Schrank 7: Eine kleine metallene Tafel, erhobene Arbeit, mit Schmelz ausgelegt. Sie stellt den Heiland dar, mit einer Krone geschmückt, auf dem Firmament sitzend.

10. In Schrank 9: Als Beispiel eines auffallend barbarischen Styls: eine kleine mit Schmelz und Edelsteinen ausgelegte Bildsäule des Erlösers von Metall.

B.

Italienische Kunstwerke des Mittelalters.

I. *Gemälde.*

Unter denselben befindet sich keines von vorzüglicher Bedeutung, und wir bemerken unter ihnen nur:

1. In Schrank 11: Ein angebliches Bildnifs Carls des Grofsen in Lebensgröfse, ein von der Mauer abge-

sägtes Frescogemälde, welches Benedict XIV von den Teatinern für das Museum erhielt; es scheint aus dem Ende des 13ten oder Anfang des 14ten Jahrhunderts zu sein. Es zeigt einen mehr idealen als individuellen Charakter, und keine Aehnlichkeit mit dem Bildnisse jenes berühmten Fürsten in dem Codex der lateinischen Bibel im Kloster S. Calisto zu Rom (d'Agincourt Pitture tav. 40) und auf dem berühmten Triclinium Leo's III, das wir allerdings, nach seinem Untergange im Pontificate Benedicts XIV, nur noch in Nachbildungen besitzen.

2. In Schrank 12: Ein Triptychon, das um das Ende des 13ten Jahrhunderts verfertigt scheint. Die Gemälde desselben stellen die heil. Jungfrau mit dem Kinde, Christus mit ihr auf dem Throne, die Verkündigung und eine Heilige vor. Andere italienische Gemälde aus der Periode vom 13ten bis zum 15ten Jahrhundert sieht man in demselben Schranke und in den Schränken 15. 17. 18. Aus späterer Zeit ist, in Schrank 11, eine verkleinerte Nachbildung von dem Mosaik Johanns VII, aus der Capelle der heil. Veronica der alten Peterskirche.

II. *Bildnereien.*

1. Schrank 14: Ein Diptychon von Elfenbein, ehemals in der Sammlung des Buonarroti, welches, der lateinischen Inschrift zufolge, Agiltruda, Gemahlin des Guido, Herzogs von Spoleto und nachmaligen Kaisers, zu Ehren der heil. Gregorius, Sylvester und Flavianus dem von ihr gestifteten Kloster zu Rambona in der Mark Ancona auf Veranstaltung des Abts Odelricus schenkte; ein Werk in höchst barbarischem Style, merkwürdig aber wegen der Vorstellungen, und als eine historisch beurkundete Arbeit des neunten Jahrhunderts. Man sieht auf dem einen Flügel dieser Altartafel oben das Brustbild des Heilandes von zwei Engeln getragen; in der Mitte den Erlöser am Kreuze mit vier Nägeln zwischen Maria und Johannes, wobei die durch Inschriften bezeichneten Figuren der Sonne und des Mondes erscheinen, von denen jede eine Fackel hält; und unten die Wölfin mit Romulus und Remus. Auf dem anderen Flügel:

oben, die heil. Jungfrau zwischen zwei Cherubim mit sechs Flügeln; in der Mitte die oben erwähnten Heiligen; unten eine schwebende weibliche Figur mit einer Fackel in der einen und einem Palmzweige in der anderen Hand. *)

2. Schrank 15: Hölzerne Altartafel, ehemals im Museum des Klosters der Camaldulenser von S. Michele de Muriano zu Venedig; ein Werk von ähnlichem nicht minder barbarischem Styl als das vorerwähnte, und demnach wohl aus derselben Epoche der italienischen Kunst. Die Gegenstände der erhobenen Arbeiten sind Christus, der auf dem Throne sitzend die Hand zum Segen erhebt, von drei Engeln umgeben; unten die heil. Gervasius und Protasius, durch lateinische Inschriften bezeichnet. (Gori a. a. O. Tom. III, tab. 8.)

Einen sehr schlechten Styl und rohe Arbeit zeigt ebenfalls:

3. In Schrank 14: Ein Diptychon von Elfenbein, mit Gegenständen aus dem Leben Christi, das aus dem Ende des 12ten oder dem Anfang des 13ten Jahrhunderts zu sein scheint. (Gori a. a. O. Tom. III, tab. 28.)

Dem Style zufolge sind ferner italienische Arbeiten:

4. In demselben Schranke: Ein anderes elfenbeinernes Diptychon von gleicher Gröfse, mit Figuren von kurzen Verhältnissen; es stellt die Geburt Christi, die Kreuzigung und die Krönung der heil. Jungfrau vor.

5. Schrank 15: Ein Triptychon von Holz, mit kleinen erhobenen Figuren, Darstellungen heiliger Gegenstände, vermuthlich ein Werk des 12ten Jahrhunderts.

6. In Schrank 14: Zwei Geräthe von Elfenbein; auf dem einen ist die Geburt und der Engel mit den drei Frauen am Grabe des Erlösers mit eingegrabenen Figuren, auf dem andern die Taufe Christi gebildet.

7. In Schrank 20: Eine Tafel mit eingelegter Holzarbeit, die Passion des Erlösers vorstellend, von Engeln und den symbolischen Bildern der Evangelisten umgeben;

*) Buonarroti, Osservazioni sopra trè Dittici autichi tav. III. Gori, Thesaurus veterum Diptycorum, Tom. III. tab. 21.

geben; eine vergoldete Platte von Metall, der heil. Sebastian in eingegrabener Arbeit, der lateinischen Schrift zufolge aus dem 12ten oder 13ten Jahrhundert.

Die folgenden Kunstarbeiten zeigen den Styl des fünfzehnten Jahrhunderts.

8. In Schrank 8: Eine kleine metallene Platte, die Abnahme vom Kreuze, schön in Composition und Ausführung.

9. In Schrank 15: Ein kleines erhobenes Werk, ebenfalls von Metall, die Grablegung Christi vorstellend, erinnert an den Styl des Antonio Pollajolo.

10. In Schrank 11: Eine Tafel mit eingelegter Holzarbeit, ein Tabernakel mit der Vorstellung der Taufe Christi.

In die ersten Zeiten des sechszehnten Jahrhunderts könnte

11. In Schrank 8 eine kleine runde Scheibe mit erhobener Arbeit von schöner Composition und fleifsiger Ausführung gesetzt werden. Der Gegenstand ist zufolge der Inschrift (Fortis fortiori succumbit, der Starke unterliegt dem Stärkeren) eine Allegorie, die durch Reiter und kämpfende Thiere ausgedrückt ist.

Nicht als Kunstwerke, sondern nur als kirchliche Alterthümer machen wir endlich noch folgende Gegenstände namhaft:

Schrank 5: Mehrere bischöfliche Ringe.

Schrank 7: Zwei Processionskreuze von Metall, mit dem Erlöser und den symbolischen Bildern der Evangelisten in eingegrabener Arbeit; — mehrere metallene Crucifixe; die Füfse des Heilandes sind nach der ältesten Weise gesondert angenagelt; nur an dem einen geht Ein Nagel durch beide Füfse, was auf spätere Zeit deutet; das eine, wo das Kreuz durch zwei Baumstämme gebildet ist, zeichnet sich noch aufserdem durch eine höchst seltsame und auffallende Kopfbedeckung des Heilandes aus, die der Mütze der ägyptischen Sphinxe ähnlich ist. — Fragment eines Bischofstabes von Elfenbein. — Agnus Dei mit Schmelz ausgelegt; — kleine Reliquienkästchen zum Tragen; und ähnliche Denkmäler von keinem besonderen Werth.

Schrank 8: Drei Crucifixe wie die vorerwähnten und ein Processionskreuz von Metall, mit den Figuren des Erlösers und den symbolischen Bildern der Evangelisten in eingegrabener Arbeit; — Fragment eines Bischofstabes von Elfenbein, in dessen Krümmung ein Hirsch dargestellt ist; — zwei Kreuze von Holz mit heiligen Gegenständen in erhobener Arbeit geschmückt, deren Einfassungen von Eisen sind (Gori a. a. O. im letzten Anhange des Tom. III, tab. IV); — mehrere Sculpturen von Metall und zwei von Perlmutter.

Schrank 15: Ein Trinkhorn von Elfenbein mit architektonischen Zierrathen und deutscher Inschrift, den Schriftzügen zufolge aus dem 13ten oder 14ten Jahrhundert.

Schrank 17. 18: Abendmahlskelche von Metall, von denen einige mit Edelsteinen geschmückt sind, und kleine Tabernakel, ebenfalls von Metall und vergoldet; eines derselben in Schrank 17 ist mit Edelsteinen und eingegrabenen Figuren verziert.

Schrank 19: Die Mitra Johanns XXII, und

Schrank 5: Ein Agnus Dei aus der Zeit dieses Papstes. Auch sind in demselben Schranke zwei Siegel aus der Zeit des Mittelalters.

G.

Beschreibung der antiken Vasen der Bibliothek.

Auf den Schränken, Säulen und Prunktischen der vaticanischen Bibliothek sind ungefähr vierhundert antike Gefäfse von gebrannter Erde derjenigen Gattung aufgestellt, welche man früher etruskisch zu benennen pflegte, gegenwärtig, obwohl auch etruskische Gräber in bedeutender Anzahl sie lieferten, allgemein für Denkmäler griechischer Kunstübung erkannt. Der Sage, dafs die Mehrzahl dieser Denkmäler aus eben jenen Gegenden des alten Etruriens herstamme, welche in den letztverwichenen Jahren so viele und ansehnliche Werke derselben Gattung geliefert haben, widerspricht der Augenschein der hier aufgestellten Gefäfse

bei einer oberflächlichen Vergleichung mit den bei Cornets, Canino und Cerveteri in den Gräbern von Tarquinii, Volci und Caere gefundenen aufs entschiedenste; und eben dieser Augenschein lehrt uns zugleich, bei einiger Bekanntschaft mit den vielen ähnlichen Gefäſsen, welche von Neapel aus die Sammlungen europäischer Hauptstädte überfüllt haben, daſs mit wenigen Ausnahmen auch die vaticanische Vasensammlung aus dem neapolitanischen Kunsthandel, aus den Gräbern Groſsgriechenlands, oder, bestimmter zu reden, aus den Gräbern und Vasenfabriken Apuliens und Lucaniens abstamme. Was zu dieser Sage Anlaſs gegeben, ist ohne Zweifel der Umstand, daſs die Vasen des Cardinals Gualtieri aus Orvieto einen wenn gleich kleinen Theil der vaticanischen Sammlung bildeten; der Hauptkern ist durch Mengs und den Advocaten Giuseppe Valetta in Neapel zusammengebracht. *) Auch hiervon ist vieles nach Paris gewandert, ohne zurückzukehren.

Wir müssen es dahin gestellt sein lassen, ob aus den Verzeichnissen der Bibliothek sich vielleicht die Herkunft der einzelnen Gefäſse mit gröſserer Genauigkeit wird bestimmen lassen. Bis dahin haben Vasenmalereien, deren altgriechischer Charakter uns bei etruskischer Herkunft bemerkenswerth wäre, haben rohe Dutzendmalereien, die nur als Producte provincialer etruskischer Technik Beachtung verdienen, keine Bedeutung für uns; eben so wenig, als wir den Kunst- und Alterthumsfreunden, die sich in Rom für das Studium der Denkmäler Neapels vorbereiten wollen, eine solche Vorbereitung durch Aufzählung unerheblicher Prunkgefäſse verkümmern wollen, deren Gesammtheit sich hier nicht erkennen, in Neapel mit Leichtigkeit überschauen und zur Beobachtung der einzelnen Denkmäler benutzen läſst. Der geneigte Leser möge diese Umstände festhalten, um die nachfolgende flüchtige Anzeige einiger wenigen Hauptstücke dieser Vasensammlung nicht in Miſsverhältniſs mit der peinlich genauen Sorgfalt zu finden, die wir den vorzugsweise in Rom vorfindlichen Denkmälergattungen römischer Abkunft widmeten. Anders wird die Sache behandelt werden können, wenn diese Vasen

*) Hase, Volkmann und bei Blume.

mit den neuerdings von der Regierung angekauften — die noch nicht restaurirt sind — in ein besonderes Local vereinigt, und für die Beschauung, statt wie hier zur Verzierung, aufgestellt sein werden. Ein Gerücht hatte dieser Vasengallerie den schönen, in den letzten Jahren für die Gemälde zubereiteten Corridor zugedacht, der allerdings dafür vortrefflich wäre.

In der Mitte des grofsen Bibliotheksaales auf dem ersten Tische ist seit wenigen Jahren ein ausgezeichnetes Werk der in Rede stehenden Gattung aufgestellt; es ist die bei Bari gefundene, vormals dem Prinzen Poniatowski gehörige, durch Visconti und andere Archäologen berühmt gewordene Vase, welche auf einer Seite den Mythos von Demeter und Triptolemos vorstellt, auf der anderen in einem von Eingeweihten angegebenen Gebäude einen Jüngling, welchen wir nach der Analogie vieler ähnlichen Rückseiten, lieber auf den Verstorbenen, in dessen Grube die Vase gefunden ward, als mit Creuzer auf Jasion deuten möchten. Das Gefäfs ist häufig abgebildet, auch bei Millin Gall. mythol. LII, 219. Von anderen anziehenden Gefäfsen desselben Saales bemerken wir eine ebenfalls apulische Amphora mit der Vorstellung des Oedipus, das achtzehnte Gefäfs in der Mitte, links; dann rechts fortgehend die vierzehnte mit der Vorstellung des von Theseus und Pirithous bekämpften Sinnis (Millin Gall. CXXIX, 483); endlich gleich rechts vom Eingange das dritte, eine bacchische Amphora in altem Styl, mit der athletischen Vorstellung einer Quadriga auf der Vorderseite, und der bacchischen eines von zwei Frauen bekränzten Dionysos auf der Rückseite.

Im langen Corridor zur Linken ist die zwölfte Vase des vorletzten Zimmers berühmt: ein Oxybaphon mit der scenischen Darstellung des in Mercurs Begleitung zum Fenster der Alkmene die Leiter ansetzenden Zeus. — Dieses Vasenbild ist durch Winckelmann und d'Hancarville, auch in Millins Gallerie CVIII bis, 428 wiederholt. In demselben Zimmer ist die fünfte Vase, ebenfalls ein Oxybaphon, bemerkenswerth wegen der Vorstellung von Poseidons Liebe zur Amymone; dicht daneben eine schöne bacchische Amphora mit Reiterfiguren alten Styls.

Im Saal der Kupferwerke links vom Eingange ist das erste grofse Gefäfs zu beachten, eine grofse trompetenförmige Amphora (Vieso a tromba) apulischer Fabrik, mit der auch aus Abbildungen bekannten Vorstellung des Peleus, der die vielgestaltige Thetis bewältigt. Von drei anderen grofsen Vasen desselben Zimmers sind zwei bemerkenswerth als anschauliche Beispiele der auf apulischen und lucanischen Grabgefäfsen häufigen Todtenweihungen mit dem Bilde eines tempelähnlichen Gebäudes, und ein viertes zeigt die vielleicht mythische, vielleicht auch mystische Vorstellung einer Stierbändigung. — Im anstofsenden Zimmer ist ein durch Millingen bekannt gemachter und auf Paris gedeuteter Krater aufgestellt; endlich im Zimmer der Bolli eine schöne Kelebe mit der Vorstellung eines Amazonenkampfs, defsgleichen gegenüber ein durch die liegende Figur des zottigen Altvater Silens (Silenopappos) ausgezeichnetes Triclinium.

DRITTES HAUPTSTÜCK.

Die Tapeten Raphaels und die vaticanische Gemäldesammlung.

A.

Raphaels Tapeten.

Die berühmten nach Raphaels Compositionen in Flandern gewirkten Tapeten schmücken seit dem Jahre 1814 die Wände der nach Pius V benannten Zimmer des Vaticans. Sie bestehen aus zwei verschiedenen Reihen. Die Gegenstände der einen sind Geschichten der Apostel, die der anderen Begebenheiten aus dem Leben Christi. Die erstere — die zehn Tapeten von derselben Höhe, aber nicht von gleicher Breite begreift — ist ein herrliches Denkmal der Pracht und Kunstliebe Leo's X, der sie für die Sixtinische Capelle bestimmte, deren Wände sie noch im vorigen Jahrhundert bei den päpstlichen Functionen schmückten. *) Raphael verfertigte zu diesen zehn Tapeten Cartone in Wasserfarben, in den Jahren 1515 und 1516. Seine Belohnung dafür bestand in 434 Ducati, gleich 737 Scudi 80 Bajocchi, die ihm von der Bauverwaltung der Peterskirche ausgezahlt wurden. **)

Wir erkennen ihn in diesen Werken auf dem Gipfel seiner Gröſse, in Composition und Zeichnung. Sie zeigen unstreitig einen noch höheren Styl als seine vaticanischen Frescogemälde, deren Gegenstände allerdings auch nicht durchgängig eine so ideale Darstellung, als die Vorwürfe dieser Tapeten

*) Nach Taja (Descrizione del Palazzo Vaticano, p. 64) lieſs Paul III, zur Verzierung der Wand unter dem jüngsten Gericht, den Carton zu einer Tapete mit Arabesken verfertigen, deren Ausführung aber unterblieben ist.

**) Siehe hierüber die von Fea (Notizie intorno di Raffaele da Urbino etc. p. 7) bekannt gemachten Auszüge aus den Büchern dieser Bauverwaltung in der Chigianischen Bibliothek. Ihnen zufolge erhielt Raphael für diese Cartone den 15 Junius 1515 300, und den 20 December 1516 134 Ducati. Wir erhalten demnach durch diese Documente auch die Epoche der Verfertigung dieser Werke.

erlaubten. In diesen erblicken wir nicht, wie in jenen, Trachten des Mittelalters, wobei das Charakteristische das Schöne überwiegt, auch keine Bildnisse lebender Personen, sondern alles scheint ohne Vorbilder der wirklichen Natur, ohne vorbereitende Studien nach derselben, aus der Idee des zur vollkommenen Meisterschaft gelangten Künstlers hervorgegangen zu sein. Wir sehen hier die plastische Grofsheit, die wir minder ausgebildet in den Werken toscanischer Künstler aus der Epoche des Giotto bewundern, auf der Stufe der Vollendung, die der neueren Kunst zu erreichen bestimmt war, und diese Grofsheit herrscht auf eine bewundernswürdige Weise, nicht minder in den gemeinen Bildungen, ja in den häfslichen der Krüppel und Bettler, als in denen, welche Schönheit, Adel und Würde zeigen. Wie in den Sixtinischen Gemälden die Propheten, sehen wir in diesen Bildern die Apostel in einer unübertrefflich scheinenden Darstellung des ihrer Idee entsprechenden Charakters. Auch die Gewänder dürften als die vollkommensten Muster des Faltenwurfs für die Malerei zu betrachten sein.

Zu den Vorstellungen, welche diese Bilder als Zierrathen umgeben, wurden die Cartone vermuthlich nicht von Raphael, sondern von seinen Schülern, nach des Meisters Entwürfen ausgeführt. Sie offenbaren, wie ähnliche Verzierungen in den Loggien dieses Künstlers, den in dem neueren Italien wiedergebornen Geist des classischen Alterthums. Die Seitenfriesen sind, im Geschmack der Arabesken, mit sehr schön gedachten, meistens nackten Figuren geschmückt, die grofsentheils mythologische Gegenstände vorstellen, und in natürlicher Farbe erscheinen. Höchst wahrscheinlich hatte, an der Ausführung der Cartone derselben, Johann von Udine bedeutenden Antheil. An den Sockeln, unter den Hauptbildern, sind kleine Bilder in Bronzefarbe. In einigen von ihnen sieht man auf jene bezügliche Geschichten der Apostel, in den meisten aber Begebenheiten aus dem Leben des Cardinals Giovanni di Medici, nachherigen Leo's X, bis zu seiner Gelangung zur päpstlichen Würde. Diese durch Sante Bartoli's Stiche bekannten Darstellungen aus dem Leben des die classische Vorwelt verehrenden Papstes sind möglichst in dem

Charakter derselben, selbst mit gänzlicher Entfernung von dem Costume seiner Zeit, vorgestellt. Die Krieger sind in antiker Rüstung gebildet, der Arno und die Tiber als Flufsgötter personificirt, und Rom erscheint als die Göttin dieser Stadt; auch Berg- und Wald-Gottheiten sind hier zu bemerken. Auf drei Sockeln erscheinen, zwischen den historischen Bildern, zwei Löwen, die Oelzweige oder mediceische Sinnbilder halten, und aufser ihrer gewöhnlichen Bedeutung der Stärke, auf den Namen des gedachten Papstes, und vielleicht auch auf das Wappen von Florenz, seinem Geburtsorte, anspielen dürften.

Ueber die Verfertigung der Tapeten soll ein niederländischer Maler, der in Italien seine Bildung erhalten hatte, Bernhard van Orley, die Aufsicht geführt haben. *) Ihre vortreffliche Arbeit, die, in Rücksicht auf die mit ihr verbundenen Schwierigkeiten, wahre Bewunderung verdient, ist jetzt nur noch in den besser erhaltenen Theilen zu erkennen. In den beschädigten und ausgebesserten Stellen ist die Zeichunng nicht selten verunstaltet. Auch hat das Verbleichen der Farben mehrerer Gewänder, und des gröfsten Theils der Carnation, die Totalwirkung des Colorits zerstört. Die ersten und wahrscheinlich bedeutendsten Beschädigungen dieser herrlichen Werke veranlafste, wenige Jahre nach ihrer Entstehung, die Plünderung Roms, bei der sie den Truppen Carls V zur Beute wurden. Der Connetable Anne Montmorency, der darauf, man weifs nicht wie, zu ihrem Besitze gelangte, stellte sie, nachdem er sie hatte ausbessern lassen, im Jahre 1553 Julius III als päpstliches Eigenthum zurück. **) Aber die untere

---

*) Dieser Künstler wurde, nach Fuefsli (Künstlerlexikon), 1490 zu Brüssel geborén, und starb 1560. Er ging, dem Decamps (Vie des Peintres Flamands etc. p. 38) zufolge, sehr jung nach Italien, und begab sich in Raphaels Schule. Wenn er, nach dem Zeugnifs des Felibien (Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus exellens peintres), die Aufsicht über alle Tapeten führte, die für grofse Herren, und namentlich für die Päpste, nach Zeichnungen italienischer Meister ausgeführt worden sind, so mufsten darunter auch diese begriffen sein. Es wäre demnach, unter der Voraussetzung der Richtigkeit dieser Thatsache, anzunehmen, dafs van Orley sich, auf Raphaels Veranstaltung, von Rom in sein Vaterland zurück begab, um die Leitung dieser Arbeit zu übernehmen. Nach De Piles (Abrégé de la vie des peintres p. 355—56) führte er die Aufsicht über Raphaels Tapeten in Vereinigung mit dem Michel Coxis, der des van Orley Schüler war, und daher, was diese für Leo X verfertigte Reihe betrifft, nur als Gehülfe seines Meisters Antheil dabei haben konnte. Coxis, nach Decamps, geboren zu Malines 1497, kam wahrscheinlich erst nach Raphaels Tode nach Rom. Vasari, der seinen Namen Cokisien schreibt (Vite de' Pittori etc. Tom. XI, p. 65), kannte ihn in dieser Stadt im Jahre 1532.

**) Dieses beurkundet folgende Inschrift an den Seitenfriesen der beiden Tapeten,

Hälfte der Tapete, welche die Geschichte des Zauberers Elymas vorstellt, war verloren, und vermuthlich des eingewirkten Goldes wegen verbrannt worden. Auch die Seitenfriese, die jetzt an einigen Tapeten fehlen, ursprünglich aber wohl an allen vorhanden waren, dürfte dieses Schicksal betroffen haben.

Die vormalige Pracht und schöne Zusammenstellung der Farben läfst sich gegenwärtig vielmehr durch Folgerung aus ihren Resten erkennen, als wirklich anschauen. Das in die Wolle und Seide eingewebte Gold gewährt eine herrliche Wirkung, vornehmlich in den Lichtern der meistens schillernden Gewänder. Diese Farbenpracht so bedeutender, in so hohem Style dargestellter Bilder, von Zierrathen umgeben, in denen die höchste Anmuth, die üppigste Fülle der Phantasie erscheint, mufste in ihrem unversehrten Zustande ungemeine Bewunderung erregen. Der päpstliche Ceremonienmeister, Paris de Grassis, der sie unmittelbar nach ihrer Ankunft in Rom sah, sagt von ihnen: „es giebt in der Welt nichts Schöneres.“ *) Ihm zufolge kostete jedes Stück dieser Tapeten 2000 Ducati d'oro oder 3400 Piaster.

Raphaels Cartone, deren Geist bei der möglichsten Geschicklichkeit doch nur unvollkommen in Tapeten übertragen

---

welche die Predigt Pauli zu Athen und den Fischzug Petri vorstellen. (An der letzteren, an der sie vielleicht unkenntlich geworden war, ist sie, unter Pius VII, mit Verbesserung einiger Sprachfehler, erneuert worden.)

Urbe capta partem aulaeorum a praedonib. distractorum conquisitam Annae Mormorancius Gallicae Militiae Praef. refarciendam atq. Julio III. P. M. restituendam curavit. 1553.

Cancellieri (Descriz. delle Capelle Pontificie, p. 281) giebt diese Inschrift, aber sehr unrichtig. Man sieht über ihr, zwischen zwei geharnischten Händen, welche Schwerter halten, das Wappen der Familie Montmorency, zwölf goldene Adler in blauem Felde.

*) Wir glauben mit Fea (Notizie intorno di Raffaele etc. p. 82), diesem Gewährsmann, der vermöge seines Amtes von ihren Kosten auf das genaueste unterrichtet sein konnte, in der Angabe derselben das meiste Gewicht beilegen zu dürfen. Im Ganzen möchte sich eine Summe daraus von noch nicht 20,000 Ducati oder 34,000 Piaster ergeben, da sich kaum annehmen läfst, dafs für die Tapete mit dem Erdbeben zu Philippi, deren Breite etwa das Drittel der meisten übrigen Tapeten beträgt, eben so viel als für diese bezahlt worden sei. Nach allen übrigen Angaben waren die Kosten weit beträchtlicher. Sie betrugen nach Paul Jovius (Vit. Leon. X, lib. 4) 50,000 Ducati d'oro (85,000 Piaster), und nach Vasari (Vit. di Raffaele) 70,000 Scudi. Von dem Anonymus des Comolli werden 60,000, und von Panvinio, in dem Leben Leo's X, 50,000 Scudi angegeben. Einstimmig sind diese Schriftsteller hingegen, dafs diese Tapeten auf Kosten Leo's X verfertigt wurden; ja diese Kosten werden von ihnen, so wie auch später von Pallavicini (Stor. del Concilio di Trento, lib. I, cap. 3, p. 90), zum Beispiel des verschwenderischen Aufwandes dieses Papstes angeführt, und wir wissen daher nicht, woher Cancellieri (Descriz. delle Capelle Pontificie, p. 287) die Nachricht genommen haben mag, dafs er sie von Franz I, bei der Canonisation des heil. Franciscus von Paola, zum Geschenk erhalten.

werden konnte, kamen durch eine Nachlässigkeit — die bei dem hohen Kunstsinne des Zeitalters Leo's X um so unbegreiflicher scheint — nicht wieder nach Rom zurück, sondern blieben in den Niederlanden, vermuthlich in den Händen der Wirker. Nur sieben derselben sind gegenwärtig noch vorhanden, und zwar in England. *) Wie sie dahin kamen, ist ungewifs; man weifs nur, aus dem nach dem tragischen Tode Carls I angefertigten Verzeichnifs seiner Verlassenschaft, dafs sie sich im Besitz dieses Königs befanden.**) Cromwell liefs sie aus diesem Nachlasse für die damalige englische Republik ankaufen. Ludwig XIV bot Carl II durch seinen Gesandten in London eine Geldsumme für dieselben an, und der letztere würde auch in ihren Verkauf, wie in den von Dünkirchen, eingewilligt haben, wenn ihn nicht sein Grofsschatzmeister, Graf von Danby, davon abgehalten hätte. Sie blieben in den Stücken, in welche man sie zum Wirken der Tapeten zerschnitten hatte, bis zur Regierung Wilhelms III, der sie zusammensetzen und in einer besonders für dieselben erbauten Gallerie im Palaste Hamptoncourt aufstellen liefs. ***) Im Jahre 1787 wurden sie von da nach Windsor, in den Palast der Königin, von da aber 1804 wieder nach Hamptoncourt gebracht. †)

Die zweite der oben erwähnten beiden Reihen der Tapeten, welche gröfsere Bilder und kolossalere Figuren darstellen, wurden von den Aufsehern so unterschieden, dafs jene Tapeten der alten, diese der neuen Schule heifsen. Dieser Unterscheidung der Arazzi della Scuola nuova und della Scuola vecchia möchte der historische Umstand zu Grunde liegen, dafs die neuen, erst nach dem Pontificate Leo's X

*) Sie sind durch die Kupferstiche des Dorigny allgemein bekannt, der zu dieser Arbeit aus Frankreich nach England berufen ward; neuerdings hat ein englischer Künstler, Halloway, sie von neuem zu stechen unternommen, die bei grofser mechanischer Vollendung wenig Geist in der Zeichnung und Leben in der Auffassung besitzen sollen. Die verloren gegangenen Cartone sind: die Bekehrung des heil. Paulus, das Erdbeben zu Lystra und die Steinigung des heil. Stephanus.

**) Es dürfte nicht unwahrscheinlich sein, dafs sie der König aus der Kunstsammlung des Herzogs von Buckingham erhielt, die demselben der berühmte Maler Rubens für 10,000 Pfd. Sterling verkauft hatte.

***) Siehe über die bis dahin mitgetheilten Nachrichten von den Schicksalen dieser berühmten Cartone, Richardson Traité de la Peinture et de la Sculpture. Tom. III. p. 483 et seq.

†) Es ist zu hoffen, dafs sie dort bleiben und nicht in das brittische Museum gebracht werden, wo sie der Feuersgefahr ungleich mehr ausgesetzt sein würden.

verfertigt seien. Paul Jovius, in dem Leben dieses Papstes, spricht nur von jenen, deren Gegenstände er ausdrücklich bezeichnet; sie allein tragen Leo's Wappen und Sinnbilder, als für ihn verfertigte Werke. Die anderen sind ohne alle Bezeichnung, und da eine solche auf Werken, welche die Päpste verfertigen liefsen, nicht zu mangeln pflegt, so dürfte dieser Umstand auf die Vermuthung führen, dafs sie es nicht waren, die diese Tapeten bestellten, sondern dafs sie dieselben entweder fertig ankauften, oder bei irgend einer Gelegenheit zum Geschenk erhielten. Sie sollen ursprünglich zur Verzierung des unter Paul V zerstörten Theils der alten vaticanischen Basilica gedient haben. In späteren Zeiten schmückten sie die Vorhalle der heutigen Peterskirche, bei den Functionen der Heilig- und Seligsprechungen. *)

Von den zu Grunde gegangenen Cartonen derselben sind Fragmente aus den Niederlanden nach England gekommen. **) Diese Cartone wurden höchst wahrscheinlich von niederländischen Künstlern, in denen man die oben erwähnten Maler Van Orley und Michel Coxis vermuthen kann, ***) nach kleinen Zeichnungen Raphaels, und vielleicht zum Theil nur nach Copien derselben, welche diese Maler in ihr Vaterland zurückbrachten, ausgeführt, und hinsichtlich einiger Bilder, in denen offenbare Elemente des niederländischen Charakters erscheinen, dürfte hierüber kein Zweifel stattfinden.

---

*) S. Fea, Nuova Descrizione di Roma.

**) Nach Richardsons Bericht (i. d. angef. Schrift Tom. III. p. 459 bis 461) befanden sich unter den Fragmenten der verloren gegangenen Cartone der Tapeten Raphaels, die 50 bis 60 Jahre vor seiner Zeit aus Flandern nach England gekommen waren, einige von den zu dieser Reihe gehörenden Vorstellungen des Kindermordes, der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Jene Fragmente hatte man in ungefähr fünfzig Stücke zertheilt, die von dem Vater des angeführten Schriftstellers angekauft wurden. In den Anmerkungen der italienischen Uebersetzung der Lebensgeschichte Raphaels, von Quatremère de Quincy, p. 381, werden noch jetzt in England vorhandene Fragmente des Kindermordes erwähnt, so wie Fragmente der Cartone dieser Tapeten, die sich in den letzten Jahrzehnten in Paris befanden, aber ohne Angabe der Vorstellungen, zu denen sie gehören.

***) Da, wie wir wissen, van Orley sich vornehmlich mit Cartonen zu Tapeten beschäftigte, so dürfte unsere Vermuthung, in Betreff dieses Künstlers, vorzügliche Wahrscheinlichkeit erhalten. Wir kennen keine Werke von ihm aus eigener Anschauung. Von Coxis, der, nach langem Aufenthalte in Italien, in sein Vaterland zurückkehrte, befinden sich einige Frescogemälde in Rom, in der Kirche S. Maria dell' Anima. Sie nähern sich dem italienischen Style aus der Epoche der Nachahmer des Michelagnolo, und verrathen, obgleich der niederländische Charakter sich nicht verläugnet, den Grad italienischer Kunstbildung, der erforderlich war, um die Cartone zu diesen Tapeten auszuführen, in denen allen übrigens mehr oder minder ein dem Raphael fremdartiges Element erscheint.

Gegen die gewöhnliche, auf keinen historischen Zeugnissen beruhende Annahme, *) dafs auch die Cartone dieser Reihe von Tapeten eigenhändige Werke Raphaels seien, streitet in den meisten ganz vornehmlich die unvollkommene, dieses grofsen Künstlers unwürdige Zeichnung, die weniger den Wirkern als den Meistern der Cartone zugeschrieben werden mufs, da jene, mit nur gewöhnlicher Geschicklichkeit, die Umrisse, wenigstens der Hauptformen, ziemlich genau zu übertragen vermögen. Wir sehen in allen Raphaels Composition, auch seinen Styl, bald mehr bald minder glücklich nachgebildet, aber nicht seine Umrisse, die in jenen so unverkennbar sind. Die Arbeit ist ungleich und von verschiedenen Händen, meistens jedoch schlecht, zum wenigsten in den Köpfen und nackten Theilen. Uebrigens dürften auch in Betreff der Composition nur sehr wenige dieser neueren Tapeten, wenn irgend eine, von jener ausgezeichneten Vortrefflichkeit sein, die fast ohne Ausnahme in denen aus der Zeit Leo's X erscheint.

Diese beiden Reihen waren in den letzten Zeiten nur am Frohnleichnamsfeste sichtbar, an welchem sie in der Gallerie des Petersplatzes vor der Scala Regia aufgehängt wurden. Sie waren eine hohe Zierde dieses prächtigen Festes, welches durch die Erscheinung dieser herrlichen Werke auch in Hinsicht der Kunst bedeutend ward, und so nothwendig es zu ihrer Erhaltung gewesen sein mag, dafs sie eine bleibende Stelle an den Wänden dieser Zimmer erhielten, so dürfte man es doch andrerseits als einen Verlust betrachten, dafs sie nun ganz aus der Verbindung mit der Religion und dem Volksleben getreten sind.

Bei der Umwälzung alles Bestehenden und Zertretung des Herrlichen der Vorzeit durch die französische Revolution geriethen sie in die Hände von Barbaren, die, um das in diese Tapeten eingewirkte Gold zu gewinnen, ihre Vernichtung beschlossen, auch eine von der zweiten Reihe, das

*) Die Behauptung Richardsons (a. a. O.), dafs sich unter den gedachten Fragmenten Köpfe befanden, die den besten in den Cartonen des Palastes von Hamptoncourt nicht nachstehen dürften, kann nicht zu Gunsten dieser Annahme angeführt werden, da Richardson nicht angiebt, aus welcher Composition diese Köpfe waren, und sie demnach Reste der verloren gegangenen Cartone jener ersten Reihe der Tapeten sein konnten.

Hinabsteigen Christi in den Limbus vorstellend, deſswegen verbrannten. Da aber die Ausbeute nicht der Erwartung entsprach, so verkauften jene Barbaren — angeblich Juden — die übrigen in Genua, wo sie mehrere Jahre darauf für Pius VII wieder angekauft wurden. Sie kamen nach Rom zurück im Jahre 1808, zu einer Zeit, in welcher die Stadt von Napoleons Truppen besetzt, und die Wegführung des Papstes vorauszusehen war, und man daher nichts weniger daselbst erwarten konnte, als Kunstwerke wieder zu erhalten, die Rom von der Raubsucht der Revolution entrissen worden waren. *)

Wir gehen nun zur besonderen Betrachtung der dargestellten Gegenstände nach der örtlichen Folge über.

A. *Im Seitenzimmer, rechts vom Eingange*, von der Galleria geografica her: 1. (Ueber der Thür) Der heilige Paulus, der den Zauberer Elymas mit Blindheit schlägt. Da von dieser vortrefflichen Composition, wie wir bereits erwähnten, hier die untere Hälfte fehlt, so ist der in England ganz erhaltene Originalcarton derselben um so schätzbarer. Wir sehen in diesem vorzüglich gut erhaltenen Fragmente noch den oberen Theil der sämmtlichen Figuren; ganz bewundernswürdig ist der Ausdruck des erblindenden Zauberers, des Apostels der ihm dieses Strafgericht Gottes verkündet, des Landpflegers Sergius Paulus, so wie aller übrigen Figuren des Bildes, die in mannichfaltigen Aeuſserungen ihr Erstaunen über das Wunder bezeugen.

Auf dem Seitenfriese, von dem ebenfalls noch die obere Hälfte vorhanden ist, bemerkt man eine weibliche Figur als eine Statue in einer Nische.

2. (In der weiteren Folge rechts vom Eingange.) Die Steinigung des heiligen Stephanus. Die Figur des Heiligen ist vorzüglich ausgezeichnet. Er hebt knieend den Blick zum Himmel empor, wo der Heiland mit dem ewigen Vater und einigen Engeln erscheint, und bittet Gott um Barm-

*) Ihr Wiederankauf von Pius VII, wodurch Rom zum zweitenmale diese bedeutenden Kunstwerke zurück erhielt, und die von diesem Papste zu ihrer Erhaltung veranstaltete Aufbewahrung derselben in diesen Zimmern, ist, auf der Tapete mit dem Fischzuge Petri, durch eine Inschrift unter der vorerwähnten des Montmorency verewigt worden.

herzigkeit für seine Mörder. Ungemein sprechend ist der Ausdruck dieser Bitte. Auf dem Vorgrunde scheint Saulus mit Wohlgefallen über die Marter auf den Heiligen zu zeigen. Ihm zu Füſsen liegen die Kleider der Zeugen.

Auf dem Sockel sieht man den Cardinal Johann von Medici, nach dem Ableben seines Vaters, von Rom nach Florenz zurückkehren, wo er die Stelle eines päpstlichen Legaten bekleidete.

3. Der heilige Petrus, der einen Lahmen im Tempel zu Jerusalem heilt. Er hebt in der Mitte des Bildes, neben dem heiligen Johannes, mit dem Ausdrucke der höchsten Würde, die Hand des Lahmen empor, und scheint die Worte zu sprechen: „im Namen Jesu von Nazareth stehe auf und wandle." Ein anderer, ebenfalls an den Füſsen kranker Bettler, der sich auf den Knieen mit Hülfe seines Stabes zu bewegen scheint, ein Mann im Ausdrucke des Erstaunens, und eine Frau mit einem Kinde, sehen, vom Beschauer links, auf die beiden Apostel. Zur Rechten drängen sich zu ihnen mehrere Personen herbei. Mehr nach dem Hintergrunde kommen zwei Frauen in den Tempel. Die eine bringt einen Korb mit Früchten zur Opfergabe, und ein Knabe, der sie begleitet, trägt ein paar Tauben von derselben Bestimmung. Die gewundenen Säulen des Tempels sind nach denen der alten Peterskirche gebildet, die der fabelhaften Sage zufolge von dem Tempel zu Jerusalem entlehnt waren.

Auf dem Sockel ist, vom Beschauer rechts, Johann von Medici, der sich als Cardinal-Legat in der Schlacht bei Ravenna dem französischen Feldherrn, Federigo Gonzaga da Bozzolo, zum Kriegsgefangenen ergiebt, und links seine Flucht aus dieser Gefangenschaft, vorgestellt. Auf dem letzteren dieser beiden Bilder nähert sich der Cardinal mit seinen Begleitern einer liegenden Frau mit einem Stabe in der Hand. Sie ist bei einem Brunnen mit Schilf umgeben, und neben ihr bemerkt man einen kleinen Pan, der dem Zuge des Cardinals eine Fackel entgegenhält. Ueber ihre Bedeutung — wahrscheinlich allegorische Ortsbezeichnung — wüſsten wir keine bestimmte Vermuthung zu äuſsern. In der Hütte hinter derselben, an deren Fenster eine menschliche Figur erscheint,

ist vielleicht das Taubenhaus vorgestellt, in welchem der Cardinal auf dieser Flucht von einem gewissen Usimbardo gefangen gehalten wurde, durch den er Gefahr lief, den Franzosen ausgeliefert zu werden.

4. Der heilige Paulus im Gefängnisse zu Philippi während des Erdbebens. Zur Andeutung des letzteren erscheint ein Riese in der Oeffnung der von ihm erschütterten Erde. Innerhalb des Gefängnisses sieht man den Apostel betend vor einem Gitterfenster, und aufserhalb desselben einen Soldaten mit einem Manne, vermuthlich dem Kerkermeister, den der heilige Paulus nach diesem Wunder bekehrte.

Das Sockelbild dieser sehr schmalen Tapete stellt einen sitzenden Krieger vor, der in der einen Hand einen Stab hält, und die andere nach einem vor ihm knieenden Manne ausstreckt. *)

5. Die Bekehrung des heiligen Paulus. Er liegt zu Boden vom Pferde gestürzt, vom Schrecken über die Erscheinung des Heilandes ergriffen, der ihn vom Himmel herab wegen seiner Verfolgung der Gläubigen bedroht. Nur er sieht diese göttliche Erscheinung, während seine bewaffneten Begleiter, wie die Krieger des Attila in dem vaticanischen Gemälde des Künstlers, die drohende Gegenwart der Gottheit nur durch ihre Wirkung in der Natur und durch das Schrecken ihres Führers gewahren. Ein bewundernswürdiger Ausdruck der Unruhe und Bestürzung herrscht in den Figuren dieses Bildes.

In dem sehr verdorbenen Sockelbilde sind nach unserer Meinung die Christenverfolgungen vorgestellt, die Saulus vor seiner Bekehrung verübte. **)

---

*) In den angeführten Kupferstichen des Sante Bartoli sind diese beiden Figuren auf dem Sockelbilde der folgenden Tapete.

**) Wir finden diese Erklärung dem Gegenstande entsprechender, als die auf dem Kupferstiche des Sante Bartoli. Nach der letzteren sieht man hier das schreckliche Blutbad, welches die spanischen Truppen in Prato bei der Einnahme dieser Stadt, im Jahre 1512, verübten, und in den beiden Gefangenen, die, vom Beschauer links, vor einen sitzenden Krieger, bei dem ein Lictor erscheint, gebracht werden, die vor Gericht geführten Häupter der Verschwörung gegen die Medici. Diese Häupter waren Agostino Capponi und Pietro Boscoli, die zu Florenz hingerichtet wurden, bevor ihre Begnadigung von Leo X daselbst anlangte. Für unsere Erklärung dürfte auch der Umstand sprechen, dafs auf den Sockeln der beiden anderen Tapeten, deren Hauptbilder Geschichten des heil. Paulus vorstellen, ebenfalls auf diesen Aposteil bezügliche Gegenstände

6. Daneben hängt: Eine allegorische, auf die päpstliche Würde deutende Vorstellung. Zwei sitzende Löwen in einer Landschaft; jeder derselben hält eine Fahne, auf welcher der päpstliche Baldachin und die Schlüssel gebildet sind. Ueber ihnen erhebt sich in einer Glorie eine Frau mit einem Diadem geschmückt, wahrscheinlich die Religion oder die Kirche, auf dem Erdballe stehend. Sie zeigt in ein Buch, welches ein neben ihr schwebender Genius auf dem Haupte trägt. Hinter ihr ein Regenbogen; derselben zu beiden Seiten die Gerechtigkeit und die Caritas. Diese Tapete gehört nicht zu den Tapeten Leo's X, unter denen man sie angeführt hat. Denn die Glaskugel mit dem Motto: Candor illaesus, die man nebst dem päpstlich-mediceischen Wappen unter den Arabesken der Einfassung des Bildes bemerkt, zeigt sie als ein Werk aus dem Pontificate Clemens VII, welcher jenes Sinnbild als Cardinal, zur Zeit Hadrians VI, annahm.*) Auch möchten wir die Erfindung jenes Bildes nicht dem Raphael, sondern einem seiner Schüler, vielleicht dem Perin del Vaga, zuschreiben. Der Faltenwurf zeigt einen jenes Meisters nicht würdigen Styl.

7. Der Kindermord, von dem sich, außer dieser, noch zwei andere Darstellungen in der zweiten Folge dieser Tapeten befinden. Diese dürfte in dem Reichthum der Motive, der Mannichfaltigkeit der Bewegung der Figuren, und der Schönheit der Composition die vorzüglichste sein. Sie gewährt ein anschauliches Bild der Mordgier fühlloser Henker, und der durch mütterliche Liebe erregten Wuth der Frauen in der Vertheidigung der Kinder, welche die Kraft des schwächeren Geschlechts, bei den Menschen wie in der ganzen Thierwelt, über sich selbst zu heben scheint. Den Hintergrund bilden Gebäude von prächtiger Architektur.

Auch die sehr mangelhafte Ausführung der Bilder dieses empörenden und daher der Kunst widerstrebenden Gegenstandes läßt den schönen, in seiner Darstellung herrschenden Sinn

gebildet sind. Man fand es vermuthlich besonders angemessen, die Begebenheiten Leo's X unter den Geschichten des heil. Petrus, als des ersten Oberhauptes der Kirche, anzubringen.

*) Giovio, Dialogo delle Imprese, p. 62.

Sinn erkennen. Raphael wählte zu derselben erschütternde, aber nicht gräfsliche Motive, wie Rubens und andere spätere Maler gethan haben, deren Darstellung dadurch nicht minder schauderhaft als der Gegenstand selbst erscheint, und die überhaupt das Empörende desselben nicht durch Schönheit zu bewältigen verstanden.

An der mit vergoldeten Stuccaturen geschmückten Decke dieses Zimmers sind drei Frescogemälde von Guido Reni zu bemerken, welche die Taufe und Himmelfahrt Christi und die Ausgiefsung des heiligen Geistes vorstellen, und unter die besseren Werke dieses Künstlers gehören. Sie wurden unter Paul V ausgeführt, wie der Name dieses Papstes und die Jahrzahl 1608 an dieser Decke zeigen.

B. Die Tapeten des zweiten Zimmers sind vom Ausgange aus dem ersten rechts folgende:

8. Christus, welcher der Magdalena nach seiner Auferstehung erscheint. Der Heiland ist als Gärtner, für den ihn die heilige Magdalena hielt, vorgestellt. Beide Figuren sind schlecht ausgeführt. Wir zweifeln, ob die Composition von Raphael sei, und möchten sie eher dem Giulio Romano zuschreiben.

9. Der heilige Petrus, der von dem Heilande die Schlüssel empfängt. Er hält, mit dankbarer Verehrung vor dem Erlöser knieend, die empfangenen Zeichen der geistlichen Macht an seine Brust. Der Heiland, den ein weifses Gewand mit goldenen Sternen bekleidet, empfiehlt ihm die Sorge für seine Gemeinde, die hier eine Heerde Schafe, das gewöhnliche Sinnbild derselben, bezeichnet. Johannes hebt, mit innigster Liebe und Andacht, die gefalteten Hände zum Erlöser empor. Die übrigen Apostel zeigen mindere Ergebenheit als er in den Willen des göttlichen Meisters, und in einigen von ihnen erscheinen sogar Regungen der Eifersucht, wegen der dem heiligen Petrus gewordenen Auszeichnung.

Am Sockel, vom Beschauer rechts: der Cardinal Johann von Medici, als Capuziner verkleidet, auf der Flucht aus Florenz bei der Vertreibung seiner Familie aus dieser Stadt im Jahre 1494. Zur Linken ist die bei dieser Revolution er-

folgte Plünderung der Bibliothek, der Kunstwerke und anderer Kostbarkeiten des mediceischen Palastes, vorgestellt. Auf den Friesen zu beiden Seiten des Hauptbildes sieht man rechts die Parzen und links die Jahreszeiten. Die letzteren sind durch Schönheit der Erfindung unter den Friesbildern dieser Tapeten besonders ausgezeichnet.

10. Eine andere Darstellung des Kindermordes, in der eine Frau, die ihr getödtetes Kind beweint, den Vorgrund bildet.

11. Der Tod des Ananias. Der heilige Petrus erscheint, unter den in der Mitte des Bildes versammelten Aposteln, auf einem durch zwei Stufen erhöhten Platze. Vor ihm, vom Beschauer links, liegt Ananias in den Verzuckungen des Todes, welche die nächsten Personen mit Schrecken erfüllen. Andere kommen mit Bündeln herbei, vermuthlich ihre Habe, welche sie der Gemeinde übergeben wollen. Aus dem entferntern Hintergrunde nähert sich des Ananias Frau, die Geldsumme überzählend, die sie lügenhaft als den Betrag ihres ganzen Vermögens den Aposteln zu entrichten gedenkt. Vom Beschauer rechts vertheilt der heilige Johannes den Schatz der Gemeinde unter die Gläubigen, die von ihm dabei den Segen empfangen.

Am Sockel sieht man, vom Beschauer rechts, die Zurückkunft des Cardinals Johann von Medici nach Florenz, nach seiner achtzehnjährigen Verbannung aus dieser seiner Vaterstadt, und links die darauf veranstaltete Volksversammlung, durch welche die Medici wieder zur Herrschaft des florentinischen Staates gelangten. Der Mann, der in der Mitte dieser Versammlung auf einem Gestell wie auf einem römischen Tribunale steht, ist vermuthlich der damalige Gonfaloniere, Gio. Battista Ridolfi. Unter den Zierrathen des nur an Einer Seite vorhandenen Frieses befinden sich die drei theologischen Tugenden.

12. Der Fischzug des heil. Petrus. Zwei Fahrzeuge erscheinen auf dem See Genezareth. In dem einen sind zwei junge Männer mit gröfster Anstrengung beschäftigt, das mit Fischen angefüllte Netz aus dem Wasser zu ziehen; in dem anderen kniet der heil. Petrus mit gefalteten Händen

vor dem sitzenden Heilande, und scheint mit bewunderungswürdigem Ausdrucke von Inbrunst, die Worte zu sprechen: „Herr, ziehe aus von mir, ich bin ein sündiger Mensch.“ Hinter ihm beugt sich ein anderer Apostel vor dem Erlöser. Auf dem Vorgrunde am dieſsseitigen Ufer des Sees sind drei groſse Fischreiher, zu deren Ausführung sich Raphael vermuthlich der ausgezeichneten Geschicklichkeit des Johann von Udine in Darstellung von Thieren bediente. Am jenseitigen Ufer, wo Gebirge den Horizont begränzen, erscheint Volk, in mehreren Gruppen versammelt.

Das Sockelbild stellt, vom Beschauer links, den Cardinal Johann von Medici vor, der sich, nach dem Ableben Julius II, zum Conclave nach Rom begiebt, wo ihm die Göttin dieser Stadt die Hand reicht. Rechts sieht man denselben als Papst, die Adoration der Cardinäle empfangend. Auch diese Tapete hat nur Einen Seitenfries, dessen Zierrathen aus Arabesken, mit menschlichen Figuren und Thieren bestehen.

13. Die Predigt des h. Paulus zu Athen. Der Apostel verkündet seine Lehre auf einem durch Stufen erhöhten Platze, vom Beschauer rechts. Die im Halbkreise um ihn versammelten Zuhörer offenbaren die ihrem Charakter entsprechende Verschiedenheit des Eindrucks. Am Ende des Bildes, vom Beschauer links, hebt Dionysius Areopagita gläubig die Hände zum Prediger des göttlichen Wortes empor. Die Frau, deren Haupt hinter ihm erscheint, dürfte seine mit ihm zugleich bekehrte Gattin Damaris sein. In den beiden auf denselben folgenden Zuhörern glauben wir Philosophen zu erkennen. Der eine, ein stattlicher, wohlgenährter Mann, in einen weiten Mantel gehüllt, ist vermuthlich ein Epicuräer. Er scheint, mit gesenktem Blicke, aufmerksam auf die Worte des Apostels, aber an ihrer Wahrheit zweifelnd. Der andere, dessen Charakter einem Stoiker entspricht, schaut mit stolzem Selbstgefühle auf den Verkünder des Evangeliums. Der Mann ihm zur Linken, von sanftem und ruhigem Ansehen, dürfte nicht ohne Erbauung zuhören, während ein anderer, ihm zunächst, in ernstes Nachdenken über die Predigt verloren scheint. In der wei-

teren Folge sind fünf Männer, über ihren Gegenstand in lebhaftem Gespräche begriffen. In den drei Figuren hinter dem Apostel wollen wir nur die gemeine Behaglichkeit bemerken, die der vierschrötige Mann mit der rothen Mütze, der die Binde, die ihm den Leib umgürtet, mit der Hand ergreift, beim Zuhören zu erkennen giebt. Der h. Paulus, eine höchst würdige Gestalt, erinnert an die Figur desselben Apostels, der den h. Petrus im Gefängnifs besucht, im Gemälde des Masaccio, in der Kirche S. Maria del Carmine zu Florenz. *) Unter den Gebäuden des Hintergrundes zeigt der runde Tempel, vor dem eine Kriegerstatue, vermuthlich Mars, erscheint, die Form der Capelle des Bramante im Hofe des Klosters S. Pietro in Montorio.

Die Gegenstände der sehr verdorbenen Sockelbilder sind, wie uns scheint, folgende: Der h. Paulus, welcher das Teppichmacherhandwerk treibt; — derselbe von den Juden umgeben, die seine Lehre zu verspotten scheinen; — wie er den Neubekehrten die Hände auflegt; — und wie er vor den Richterstuhl des Gallion, Landvogts in Achaja, gebracht wird. Die Seitenfriese sind mit sehr schönen, meistens nackten Figuren geschmückt. Man bemerkt unter ihnen, vom Beschauer links, den Hercules, der für den Atlas die Himmelskugel trägt, und rechts eine Uhr mit der Anzeige von vier und zwanzig Stunden.

14. D i e h e i l i g e n P a u l u s u n d B a r n a b a s , d e n e n d a s V o l k z u L y s t r a w e g e n d e r w u n d e r b a r e n H e i l u n g e i n e s L a h m e n o p f e r n w i l l. Das ihnen zu Ehren veranstaltete Stieropfer erscheint in der Mitte des Bildes mit den im Alterthume üblichen Gebräuchen. Vom Beschauer links drängt sich das Volk zur Verehrung der Apostel herbei, die ihm Götter scheinen. Der geheilte Lahme hebt dankend zu ihnen die Hände empor: seine Krücken liegen

*) Die Figur des Masaccio zeigt die Stellung und Ansicht der Raphaelischen, nur mit dem Unterschiede, dafs diese zum Volke sprechend beide Arme, jene hingegen nur Einen Arm nebst dem Zeigefinger erhebt. Auch in dem Motive des Gewandes ist Raphael dem Masaccio gefolgt. Die grofsen Künstler der Vorzeit trugen kein Bedenken, zuweilen fremde Ideen zu entlehnen, wufsten sie aber so zweckmäfsig und ihrem eigenen Style so gemäfs in ihren Werken anzuwenden, dafs sie in denselben nicht als ein dem Uebrigen fremdartiges Element erscheinen, welches jederzeit der Fall sein wird, wenn die Entlehnung aus Dürftigkeit des Geistes entspringt.

als unnütz zu Boden; ein Mann betrachtet, mit Erstaunen, seine durch das Wunder genesenen Beine. Vom Beschauer rechts zerreifst der h. Paulus seine Kleider, entrüstet beim Anblick des Opferdieners, der ihm, durch Darbringung eines Widders, wohlgefällig zu sein wähnt, während Barnabas flehend das Volk ermahnt, von der Abgötterei sich abzuwenden, durch die es die Verkünder des wahren Gottes zu ehren vermeinte. In der freien Aussicht zwischen den Gebäuden des Hintergrundes erhebt sich die Bildsäule des Mercur, den die Einwohner von Lystra in dem h. Paulus zu erkennen glaubten.

Am Sockel vom Beschauer rechts: der h. Paulus, der in der Schule der Juden lehrt, und links der Abschied des h. Marcus von seinen Gefährten zu Antiochien. *) Diese Tapete hat nur links einen Seitenfries, auf dem Arabesken mit menschlichen Figuren gebildet sind.

Von dem zuletzt betrachteten Zimmer gelangt man in ein ovales Gemach mit einer Kuppel, welches ursprünglich eine von Pius V erbaute Capelle war. Am Gewölbe hat Friedrich Zucchero den Sturz der bösen Engel, und an der Trommel Begebenheiten aus der Geschichte des Tobias in Fresco gemalt. Die Gemälde unter der Trommel sind aus der Zeit Pius VII.

Die übrigen Tapeten, in den zwei grofsen hierauf folgenden Zimmern, gehören sämmtlich zu der nicht unter Leo X verfertigten Reihenfolge.

C. Im ersten dieser Zimmer, in der Folge vom Eingange links:

15. Die Himmelfahrt Christi, kann nur wegen der Composition Aufmerksamkeit verdienen. Die sehr schlechte Ausführung zeigt sich vornehmlich in den äufserst entstellten Köpfen.

---

*) Obgleich die Apostelgeschichte (Cap. 13. V. 13) von diesem Abschiede des h. Marcus, der hier Johannes heifst, als er seine Gefährten zu Antiochia verliefs, nichts erwähnt, so konnte ihn doch der Künstler als dazu gehörig darstellen. Der Abschied des h. Paulus von der Gemeinde zu Ephesus läfst sich in dieser Vorstellung nicht annehmen, weil der Abschiednehmende dem Charakter des gedachten Apostels durchaus nicht entspricht. Man könnte eine Aehnlichkeit mit dem Evangelisten Johannes wahrzunehmen glauben: sollte Raphael ihn wirklich mit dem Marcus Johannes verwechselt haben?

16. Die Auferstehung Christi, ist eine vorzüglich ausgezeichnete Composition der Tapeten dieser Reihe. Höchst bedeutend ist die Figur des aus seinem Grabe hervorgehenden Erlösers. Er hebt die Rechte zum Segen über die Welt empor, und hält mit der Linken die Fahne des Kreuzes, zum Zeichen des über den Tod errungenen Sieges. Gewaltiges Leben und Mannichfaltigkeit der Bewegung herrscht in den Figuren der Wächter, die, von Schrecken bei der Erscheinung des Heilandes ergriffen, entfliehen oder zu Boden stürzen. Der Hauptmann, auf seine Lanze gestützt, ist durch gröfsere Standhaftigkeit vor den übrigen Kriegern ausgezeichnet. Im Hintergrunde erscheint die Stadt Jerusalem. Die landschaftlichen Gegenstände, vornehmlich die Gebirge der Ferne, tragen den Charakter des Nordens, und sind daher ohne Zweifel von der Erfindung des niederländischen Künstlers, der den Carton zu dieser Tapete verfertigte. Die Arbeit zeigt viel Geschicklichkeit, besonders in den reich verzierten Rüstungen und Waffen der Soldaten.

17. Christus mit den beiden Jüngern zu Emaus, bei der Mahlzeit, in einer Weinlaube. Das Tischgeräthe und andere Nebenwerke zeigen, wie die unstreitig zu Raphaels Composition hinzugesetzte Episode des Hundes, der, mit einem Knochen im Maule, sich gegen eine Katze zur Wehre setzt, sehr auffallend den Charakter der niederländischen Kunst. Diese untergeordneten Gegenstände sind vortrefflich, die Köpfe der menschlichen Figuren hingegen mittelmäfsig ausgeführt.

18. Die Darstellung Christi im Tempel. Der Hohepriester empfängt, in Begleitung von Opferknaben, die h. Jungfrau mit dem Christuskinde und dem h. Joseph, in der Vorhalle des Tempels. Die Ausführung ist durchweg sehr mittelmäfsig.

Im zweiten der gedachten Zimmer:

19. Die Ausgiefsung des heiligen Geistes, ist nicht minder schlecht als die Himmelfahrt Christi, und vermuthlich von derselben Hand ausgeführt.

20. Die Anbetung der Hirten, gehört unter die vorzüglichen Compositionen dieser Reihe, auch in Hinsicht

der Ausführung unter die besseren. Man sieht in der Hütte, die in der Mitte des Bildes erscheint, die h. Jungfrau knieend vor ihrem göttlichen Kinde, welches liebevoll zu ihr die Hände erhebt, indem die Hirten zu seiner Verehrung herbeikommen. Einer von ihnen spielt die Sackpfeife, und erinnert dadurch an die Pifferari, die noch in unsern Zeiten während des Advents durch ihre den Madonnenbildern erzeigte Andacht das Andenken der Verehrung erhalten, welche die Hirten dereinst dem Heiland erwiesen. Ein anderer Hirt bringt ein Schaf, und ein dritter einen Korb mit Eiern zur Gabe für den Erlöser, über dessen Geburt sich die Engel freuen, die oben zu beiden Seiten der Hütte schweben.

21. Die Anbetung der Könige; eine sehr schöne und reiche Composition, von der Gröſse der vorerwähnten Auferstehung Christi, und vermuthlich auch von derselben geschickten Hand ausgeführt. Wir sehen hier bedeutend und anschaulich den irdischen Glanz gebeugt vor der in der Niedrigkeit erscheinenden göttlichen Hoheit. Die Könige kommen in orientalischer Pracht, mit Kamelen, Elephanten und einem zahlreichen Gefolge von Dienern, zur Verehrung des göttlichen Kindes, dessen ärmliche Hütte kaum ein Obdach gewährt, dessen Gottheit aber der vom Himmel auf sie herabstrahlende Stern verkündet. Die Figuren vom Beschauer links, welche knieend den Heiland verehren, erinnern an eine ähnliche Gruppe der Trajanischen Säule. Die Gewänder der beiden Männer zur Rechten, von denen der eine das Christuskind knieend verehrt, der andere, den Finger an den Mund legend, es aufmerksam betrachtet, haben vermuthlich bei der Ausführung des Cartons zu dieser Tapete, einen manierirten, dem Raphael nicht angemessenen Styl erhalten.

22. Zuletzt, die dritte der vorerwähnten Darstellungen des Kindermordes. Die Scene ist eine Landschaft vor der im Hintergrunde erscheinenden Stadt Bethlehem.

ANHANG.

Ueber die ursprüngliche Anordnung der Tapeten Raphaels in der Sixtinischen Capelle.

Es giebt keinen Raum auf der Erde, zu dessen Verherrlichung sich alle Künste mit solchem Glanze vereinigt haben, als die Sixtinische Capelle. Eine höchst würdige und fehlerlose Architektur, mit Zierrathen einer durchaus geschmackvollen und meisterhaften Bildnerei, bot der Malerkunst den schönsten Rahmen dar: die trefflichen Meister der florentinischen Schule und Pietro Perugino theilten gleich anfänglich den ganzen Raum der hohen Wände architektonisch ab, und gaben zugleich durch ihre Werke den richtigen Ton der malerischen Darstellungen an. Sie verzierten den unteren Theil der Wände bis zur Höhe des Gitters, welches die Capelle durchschneidet, nach Weise reicher Behänge; dann stellten sie bis zur Höhe der Fenster das Gesetz und Evangelium in dem Leben von Moses und Christus einander gegenüber, — was damals noch anschaulicher hervortrat, als statt des jüngsten Gerichts rechts vom Altar die Geburt Christi, links Mosis Findung zu sehen war: — und endlich setzten sie zwischen die Fenster einzelne hohe Gestalten von Heroen der Kirche. Der erhabene Geist des Michel Agnolo gab diesen Grundgedanken eine viel reichere Entwicklung, und eröffnete dem staunenden Beschauer einen noch herrlicheren Einblick in das Reich heiliger Schönheit und Kunst, indem er im Gewölbe in sechs grofsen Gemälden von unerreichter Vollendung und Erhabenheit die Hauptzüge der Urgeschichte der Erde und des Menschengeschlechtes darstellte: an den Seiten desselben die Propheten und Sibyllen, die ahndenden Stimmen des Heidenthums mit den Sehern des Alten Bundes vereinigt anbrachte, in den kleineren Räumen über den Fenstern das Hoffen und Harren der Menschheit in den Ahnen Christi voll tiefer Sinnigkeit vor Augen führte, und endlich in den vier Ecken die wunderbare Errettung des Volkes Gottes veranschaulichte. So stand die Sixtinische

Capelle da, als Raphael den Auftrag erhielt, Zeichnungen für Teppiche zu entwerfen, die, nach der alten Sitte von Byzanz und Rom, als Behänge die unteren Wände des Heiligthums schmücken sollten, und hier schon wirklich von den ersten Malern angedeutet waren. In ein so schönes und vollendet scheinendes Ganzes eintretend, und mit seinem gröfsten Nebenbuhler ringend — wie fafste Raphael diesen Auftrag? wie führte er den grofsen Gedanken des Heiligthums weiter?

Wer da glaubt, dafs in der Malerei wie in der Dichtung das Höchste nicht ohne die Erfassung des poetischen Grundgedankens verstanden werden kann, wodurch ein Kunstwerk ein Ganzes ist, dem werden diese Fragen wichtig und anziehend genug scheinen, um zu versuchen, sie sich möglichst genügend zu beantworten. Die Erwägung derselben wird uns zugleich die Wahrheit der in der Beschreibung aufgestellten Ansicht von der gänzlichen Getrenntheit der beiden Reihen von Tapeten bestätigen, vielleicht auch die Erklärung erleichtern und vervollständigen.

Seltsam ist es, dafs jetzt in Rom keine Erinnerung mehr lebt von der Weise, wie jene Tapeten die Sixtinische Capelle schmückten: wir müssen also die Darstellung und die Stätte selbst befragen.

Die Tapeten sind, wie die Felder der Capelle, von arabeskenartig behandelten Pfeilern begränzt, welche die gemalten Pilaster der Capelle bilden. Wir müssen für sie also den entsprechenden Raum nach diesen Feldern suchen. Offenbar ist nun zuvörderst, dafs sie nicht für die ganze Capelle hinreichten: denn jede der langen Seiten hat sechs gegen 20 Fufs breite Felder, die durch jene dritthalb Fufs breiten, gemalten Pilaster geschieden sind. Die zehn Räume müssen folglich in dem inneren Theile, dem Presbyterium, gefunden werden, welches durch das eiserne Gitter von dem vorderen — gleichsam dem Narthex der alten Basilike — abgesondert wird. *) Hier haben wir zu jeder Seite vier Räume, zwei andere müssen wir also zu den beiden Seiten des Altars suchen. Diese letzten Felder, jetzt durch das

---

*) S. Theil I. S. 431.

jüngste Gericht verdrängt, entsprachen damals architektonisch ganz denen an der Seite: ihre Gemälde bildeten den Anfang der beiden Reihen, ganz in der Höhe und Tiefe der übrigen und von der Breite des Altars begränzt. Nach dem architektonischen Princip der ganzen Anordnung werden wir also zwei einander gegenüber stehende Reihen von Darstellungen finden, jede aus fünf Tapeten bestehend. Diejenige, welche rechts vom Altare beginnt, wird mit einer schmalen Tapete enden müssen, da hier der Sängerchor von dem letzten Felde nur fünfthalb Fuſs übrig läſst: dagegen wird die andere links vom Altar, für das Feld, wo der Thron des Papstes errichtet ist, eine Darstellung darbieten müssen, welche nur zwei Drittel der übrigen einnimmt, da das eine Drittel des Feldes von dem an der Wand mit Klammern befestigten Baldachin bedeckt wird.

Diese beiden Reihen stellen sich nun auch sogleich dar: fünf Darstellungen gehören dem Leben des Paulus: die fünf übrigen stellen die frühere Geschichte der Kirche, von Petri Fischzug bis auf Stephani Steinigung dar, worin der heilige Petrus der Mittelpunkt ist, wie dort der Apostel der Heiden. Diese Reihe hat auſser vier groſsen eine kleinere Tapete, welche nur zwei Drittel der andern beträgt, und unter den Paulinischen Tapeten finden wir eine sehr kleine Darstellung, das Erdbeben, welche nur fünfthalb Fuſs miſst; an die rechte Seite des Altars gehört also die Paulinische Reihe, und die andere wird sich der linken Seite anpassen. Ist diese Ansicht richtig, so muſs die hiernach sich bildende Reihenfolge uns zur Anschauung des inneren Zusammenhanges beider Cyklen führen. Zn diesem Zwecke geben wir folgende Uebersicht sowohl der Hauptdarstellung als der Sockelbilder: die eingeklammerten Zahlen weisen auf die obige Beschreibung der Tapeten zurück.

E r s t e R e i h e.

Links vom Altar.

1. Ueber dem Altar (unter Mosis Findung):

   [12] **Petri Fischzug.**

   Der Cardinal Medici zieht zum Conclave in Rom ein und wird Papst (1513).

2. Erstes Feld der langen Seite:

(9) Die Uebergabe der Schlüssel.

Des Cardinals Flucht aus Florenz (1494).

3. Zweites Feld (Thron des Papstes):

(2) Stephani Steinigung. (Apost.-Gesch. Cap. 7.)

Der Cardinal zieht als Legat in Florenz ein (1492).

4. Drittes Feld:

(3) Die Heilung des Lahmen. (Apost.-Gesch. Cap. 3.)

Der Cardinal gefangen und befreit (1512.)

5. Viertes Feld:

(11) Der Tod des Ananias und der Sapphira. (Cap. 5.)

Der Cardinal kehrt aus der Verbannung nach Florenz zurück (1512).

Zweite Reihe.

Rechts vom Altar.

1. Neben dem Altar (unter Christi Geburt):

(5) Pauli Bekehrung (Apost.-Gesch. Cap. 9).

Scene aus der Christenverfolgung (Cap. 8).

2. Erstes Feld der langen Seite:

(1) Die Bestrafung des Zauberers Elymas. (Cap. 13.)

(Sockelbild verloren gegangen.)

3. Zweites Feld:

(14) Paulus und Barnabas in Lystra. (Cap. 14.)

Johannes (Marcus) Abschied in Antiochien (Cap. 13, 13).
Paulus in der Synagoge lehrend (Cap. 13 14).

4. Drittes Feld:

(13) Pauli Predigt zu Athen. (Cap. 17.)

Paulus Teppiche webend. (Cap. 18, 3.)
Paulus von den Juden verspottet. (V. 6.)
Paulus legt Bekehrten die Hände auf. (V. 8.)
Paulus vor Gallion geführt. (V. 12.)

5. Viertes Feld (Sängerchor):

(4) Paulus im Gefängnisse beim Erdbeben. (Cap. 16.)

Sitzender Krieger oder Wanderer mit Stab vor einem knieenden Manne.

Was den Kreis der Darstellung aus dem Leben des heiligen Paulus betrifft, so gestaltet sich derselbe in dieser Ordnung aufs anschaulichste: jedem Hauptbilde stehen in den Sockelbildern Nebendarstellungen zur Seite, die sich aufs vollkommenste an jenes anschliefsen, und unter sich der Folge der Erzählung in der Apostelgeschichte ganz genau entsprechen, wie die der vierten Tapete bis ins Kleinste zeigen. Man kann hiernach fast mit Gewifsheit vermuthen, dafs das verlorne Sockelbid der zweiten Tapete entweder Paulus und seiner Gefährten Weihung (Cap. 13, 1—4) oder seine Predigt in Antiochien (V. 16.) darstellte. Keinen Zweifel aber scheint es hiernach zu leiden, dafs die räthselhafte Darstellung im Sockelbilde der fünften Tapete, wie das Hauptbild, aus dem 16ten Capitel der Apostelgeschichte entlehnt, und zwar aus dem neunten Vers entnommen sei: „Und Paulo erschien ein Gesicht bei der Nacht: das war „ein Mann aus Macedonien, der stand und bat ihn, und „sprach: Komm hernieder in Macedonien und hilf uns.“ Das Traumgesicht nämlich, welches Paulus in Troas hatte, war die Ursache seiner Reise nach Philippi, dem Schauplatz der im Hauptbild dargestellten Begebenheit: es ist so aufgefafst, als erschiene der Mann aus Macedonien — ein kriegerisch gekleideter Wanderer — dem Apostel, der, eine himmlische Erscheinung in ihm erkennend, sich niederwirft und ihn anhört; dafs man in dem Gesichte des Paulus die bekannten Züge des Apostels wenig erkennt, kann bei der Kleinheit der Figur und der Art der Ausführung nicht auffallen.

Die Darstellungen selbst folgen sich in der Zeitordnung nach der Erzählung der Apostelgeschichte: nur ist das Erdbeben während der Gefangenschaft in Philippi nach der Predigt in Athen gesetzt, wohin sich der Apostel erst aus Macedonien begab: die Ursache aber ist klar, indem nur diese einen kleineren Raum einnehmende Darstellung für das letzte Feld pafste.

Verwickelter und zweifelhaft kann im Anfange die Anordnung der gegenüberstehenden Reihe erscheinen. Die rein chronologische Ordnung würde zwei Unmöglichkeiten gegen

sich haben: denn erstlich würde auf das zweite Feld, von dem ein Drittel durch den Thron und dessen Baldachin eingenommen wird, eine grofse Tapete kommen, und dagegen die einzige kleinere, zwei Drittel eines Feldes deckende, dem letzten grofsen Felde zufallen. Zweitens aber läfst sich auf diese Weise keine natürliche Folge der Begebenheiten aus dem Leben Leo's X erhalten, auf die man nicht verzichten kann. Die durch den Ort selbst angegebene Anordnung dagegen, dafs man nämlich die kleine Tapete, die streng chronologisch die fünfte sein sollte, dem dritten Felde zutheilt, wo sie gerade neben dem Throne Raum hat, rechtfertigt sich als die einzig richtige. Denn zuvörderst wird die Ordnung der Hauptbilder sehr anschaulich und symmetrisch, sobald man den Thron als Mittelpunkt annimmt. Petri Fischzug und die Uebergabe der Schlüssel zwischen Thron und Altar stellen die zwei auf die Gründung der Kirche bezüglichen evangelischen Hauptbegebenheiten dar: im Felde des Thrones selbst ist der Tod des ersten Blutzeugen abgebildet; links hiervon sind die ersten grofsen Thaten apostolischer Kraft und Gewalt dargestellt, nach der Folge der Begebenheiten und der Erzählung in der Apostelgeschichte. Wie innerlich, so passen auch äufserlich alle Tapeten für den ihnen zukommenden Platz, und es erklärt sich, wefshalb die zweite Tapete die übermäfsig scheinende Länge von 23 Fufs haben mufste: sie hatte nämlich aufser dem ganzen ersten Felde noch den gemalten Pilaster zu decken, der dasselbe vom zweiten absondert. Der entschiedenste Beweis endlich, dafs Raphael den Thron des Papstes als den Mittelpunkt dieser Reihe angenommen, von welchem aus die Darstellungen nach beiden Seiten hin ausgehen, liegt in den Sockelbildern, die nur so in der Zeitfolge erscheinen, auf welche man für diese Darstellungen aus dem Leben Leo's X Anspruch zu machen sich gedrungen fühlt, da offenbar eine symbolische Verbindung zwischen ihnen und Hauptdarstellungen der Tapeten statt findet. Nach unserer Ansicht betrachtet, treten sie in einen überraschenden Zusammenhang. Rechts neben dem päpstlichen Throne auf demselben Felde findet sich die erste der hier dargestellten Begebenheiten seines Lebens aus dem

Jahre 1492: von hier aus folgen rechts und links je zwei an jene sich anschliefsende Darstellungen in streng chronologischer Reihe: die Huldigung der Cardinäle ist sehr passend die nächste am Altar, wo sie in der Wirklichkeit statt findet.

Uebrigens mufste diese ganze Anordnung gestört werden so wie Michel Agnolo das jüngste Gericht malte, wodurch nicht allein die architektonische Scheidung der Felder an jener Wand wegfiel, sondern auch der obere Theil des Raumes, der für die Tapeten bestimmt war, für das grofse Gemälde in Anspruch genommen wurde. Ohne Zweifel wurden seitdem die zwei für die Felder neben dem Altar bestimmten Tapeten aufserhalb des Gitters aufgehängt, und es erklärt sich nun auch die oben angeführte Nachricht, dafs Paul III den Plan hatte einen Behang, — nämlich einen viel niedrigeren — für die Altarwand verfertigen zu lassen.

Wenden wir nun noch einmal den Blick zurück auf den Zusammenhang der Raphaelischen Darstellungen mit dem früheren Schmuck der Capelle. Wie sinnreich schlossen sie sich an das letzte Bild der Darstellungen aus Christi Leben, seine Himmelfahrt an, indem sie ihr in zweifacher Reihe die Gründung der Kirche, die Geschichte der beiden gröfsten Apostel und den Tod des ersten Märtyrers folgen liefsen. So vereinigte dieser einzige Raum die ganze heilige Geschichte der Menschheit, vom Mittelpunkte des göttlichen Rathschlusses der Erlösung angeschaut, beginnend oben mit der Urgeschichte der Erde und mit den Anfängen der Geschichte der Kirche im Heiligthume schliefsend. Wer will sagen, dafs diese Poesie durch Michel Agnolo's jüngstes Gericht nicht würdig und für immer beschlossen sei? Seitdem blieb Rom nichts zu thun übrig, als das Heiligthum der christlichen Kunst mit gewissenhafter Sorgfalt zu wahren und zu hüten, uns aber sei zu wünschen erlaubt, dafs man zwar von Zeit zu Zeit diese wunderbaren Gemälde der, wenn gewissenhaft vorgenommen, gefahrlosen Reinigung unterwerfe, *) wie man vor kurzem mit den florentinischen Bildern gethan und bald mit den andern thun sollte, nie aber erlaube, dafs irgend

*) Sie geschieht bekanntlich durch geduldiges und vorsichtiges Abreiben mit Brodkrume.

ein Künstler oder Handwerker unter dem Vorwande der Herstellung die unheiligen Hände der Zerstörung an diese unschätzbaren Kleinode lege, wie es leider bei manchen anderen Resten des Alterthums geschehen ist, die auf diese Weise vor ihrer Zeit untergegangen sind. Mögen die der Capelle dieser und allen Gefahren entgehen, und mögen endlich die ehrwürdigen Räume dieses Heiligthums der christlichen Kunst nie aufhören die erhabene und schöne Kirchenmusik Palestrina's und seiner Schule zu vernehmen, die allein würdig ist, neben solchen Gestalten zu ertönen! *)

B.

Die vaticanische Gemäldesammlung.

In den Zimmern des päpstlichen Palastes auf dem Quirinal sah man schon längst mehrere Oelbilder, unter denen sich einige befanden, die aus der Peterskirche weggenommen waren, wo an ihrer Stelle Mosaikkopien aufgestellt wurden. **) Pius VI, der in den spätern Jahren seiner Regierung neben dem Museum antiker Denkmäler auch eine Gemäldesammlung anzulegen wünschte, vereinigte zu dieser Absicht jene Bilder des Quirinalischen Palastes in dem Theile des Corridors des Belvedere, der nachmals von den daselbst aufgestellten Monumenten des Alterthums, den Namen Galleria de' Candelabri führte, womit jetzt die ihnen vorhergehenden Zimmer bezeichnet werden. Durch die französische Revolution ging diese Sammlung bald nach ihrem Entstehen wieder zu Grunde. Einige Bilder derselben wurden nach Paris gebracht, und die übrigen kamen wieder in den Palast des Quirinals zurück.

---

*) Durch eine besondere — obwohl in Rom wenig erkannte — Gunst des Himmels ist der Capelle in dem würdigen Baini ein aufopfernder Verehrer, ein treuer Geschichtschreiber und ein schöpferischer Jünger Palestrina's zu Theil geworden. Möge die Dankbarkeit und Bewunderung der Nachwelt, die ihm gewiſs ist, ihn trösten für die Verkennung, nicht seiner eigenen Verdienste — denn darüber ist der edle Mann erhaben —, aber der herrlichen Musik selbst, von deren Entweihung an heiliger Stätte das Schicksal ihn bestimmt hat ein trauernder Zeuge zu sein.

**) Die übrigen für die Peterskirche gemalten Altarbilder wurden nach ihrer Uebertragung in Mosaik, in die Kircho S. Maria degli Angeli gebracht, wo man sie noch gegenwärtig sieht.

Die Entstehung der gegenwärtigen nicht durch Anzahl, aber ausgezeichneten Werth mehrerer Stücke höchst bedeutenden Sammlung veranlafsten die, aus dem Kirchenstaate, durch den Vergleich von Tolentino, nach Paris gebrachten Gemälde, die durch die Verwendung der verbündeten Mächte bestimmt wurden, nach Rom, als dem Mittelpunkte der europäischen Kunstbildung, zurückzukehren. *) Die französischen Commissarien waren in ihrer Auswahl von der dem Verfall der Kunst entsprechenden Ansicht geleitet worden, die wir im ersten Theile unseres Werkes zu würdigen versuchten; und so ist es denn gekommen, dafs sich neben Meisterwerken der Malerkunst auch Bilder befinden, die bei unverbildetem Sinne und vorurtheilsfreier Betrachtung keineswegs dem Rufe entsprechen, den sie nach jener falschen Ansicht erhielten.

Zu den im Jahre 1816 aus Paris gebrachten Gemälden sind noch einige andere hinzugekommen, und es ist zu wünschen, dafs diese Sammlung, so wie die päpstlichen Museen der Antiken die fernere Ausführung bedeutender Kunstwerke von Rom in das Ausland verhindern, und vornehmlich mit Gemälden der früheren Epoche der italienischen Kunst vermehrt werden möge, an denen Rom einen für das Studium der Kunstgeschichte höchst empfindlichen Mangel erleidet, und ärmer erscheint als so viele andere weit minder bedeutende Städte Italiens.

Diese Sammlung befand sich zuerst in dem Appartamento Borgia, von wo sie, 1822, in die von Gregor XIII angelegten Zimmer des dritten Stocks gebracht worden ist. Leo XII, der wo möglich die Einrichtungen Pius VI herzustellen wünschte, beschlofs die Bilder in das oben erwähnte Local der von diesem Papst angelegten Sammlung zu bringen. Es wurde zu dieser Bestimmung mit Säulen geschmückt, zu denen noch ganz kürzlich erst die zwei schönen Säulen von Cipol-

*) Da diese Verwendung der verbündeten Mächte zugleich mit der Voraussetzung geschah, dafs der Genufs dieser Kunstwerke, für die Fremden der sämmtlichen europäischen Nationen in Rom, mit derselben Bequemlichkeit, wie zuvor im Pariser Museum, statt finden werde, so kann es der päpstlichen Regierung nicht zum Vorwurf gereichen, dafs die Bilder den Kirchen nicht wieder zurückgegeben worden sind, die sie vor ihrer Wegführung nach Paris besafsen.

Cipollino, eigentlich der Kirche von Tre Fontane gehörig, gekommen sind, die bis dahin im Braccio nuovo neben dem Nil zwei antike Marmormasken trugen, und der Fufsboden mit Marmor getäfelt. Schon waren die Rahme der Bilder an der denselben bestimmten Stelle aufgehängt, als man das dort ungünstige Licht in Erwägung zog, und daher den Entschlufs fafste, sie in ihrem dermaligen Local zu lassen, wo sie eines vortrefflichen Lichts geniefsen. Dennoch ist nun von neuem beschlossen worden, sie von hier weg, und an die Stätte zu bringen, die ihnen Leo XII bestimmt hatte. Und da demnach ihre dermalige örtliche Folge nicht als bestehend betrachtet werden kann, so werden wir sie, ganz abgesehen von derselben, nach ihren Meistern mit Rücksicht auf Schule und chronologische Ordnung anführen.

Giovanni da Fiesole.

Zwei kleine Bilder, ehemals an einer Predella *) der Kirche S. Domenico zu Perugia. Ihre Gegenstände sind aus der Legende des heil. Nicolaus genommen und mit der dem Künstler eigenthümlichen Einfalt und seinem frommen Sinne entsprechend dargestellt. Auf dem einen derselben sieht man die Geburt des Heiligen; — denselben, der Predigt eines Bischofs **) zuhörend; — und wie er einem Manne, den äufserste Armuth zu dem verzweifelten Entschlufs brachte sich den Lebensunterhalt mit dem Verlust der Ehre seiner Töchter zu erwerben, von ihm unbemerkt Geld zu ihrer Ausstattung durch ein Fenster in seine Wohnung steckt; eine auch beim Dantē erwähnte Handlung der Wohlthätigkeit. ***) Auf dem anderen Bilde: der heil. Nicolaus, welcher den betenden Seeleuten eines auf dem Meere vom Sturme bedrohten Schiffes erscheint; und derselbe Getreide kaufend bei einer Hungersnoth in seinem Vaterlande Lycien. ****)

*) Der Schemel unter dem Altarbilde, auf den die Lichter bei der Feier des Mefsopfers gesetzt werden. Die Guida von Perugia von Costantino Costantini vom Jahre 1784 erwähnt in der Sacristei der gedachten Kirche noch eines dritten Gemäldes von Fiesole, das zu derselben Predella gehörte.

**) Vermuthlich des Oheims des Heiligen, des Bischofs seiner Vaterstadt Panthera in Lycien, von dem er zum Priester geweiht wurde.

***) Purgatorio Cant. XX, vers. 31 — 33.

****) Nach der Legende erschien der heil. Nicolaus dem Kaufmanne, von dem er dieses Getreide erhielt, zuvor auf der See im Traume, um mit ihm diesen Handel zu schliefsen. Man sollte hier diese Begebenheit in dem ersten dieser beiden Gegenstände wegen ihres Zusammenhanges mit dem zweiten vermuthen; aber die Darstellung scheint ihm nicht entsprechend.

Melozzo da Forli.

Ein Frescogemälde, welches vor einigen Jahren von der Mauer des mittleren der Säle abgelöst worden, in welche Sixtus IV die vaticanische Bibliothek verlegte. Auf diese Verlegung bezieht sich der Gegenstand dieses Bildes, wie die Inschrift in Versen unter demselben anzeigt. *) Jener Papst erscheint nach dem Leben gebildet auf einem Lehnstuhle sitzend, von einigen Personen seines Hofes umgeben. Neben ihm stehen zwei Cardinäle, die mit einander zu reden scheinen. Der eine, in der Ordenskleidung der Franciscaner, ist höchst wahrscheinlich der durch sein schwelgerisches Leben berüchtigte Neffe des Papstes, Pietro Riario; in dem andern, in der gewöhnlichen rothen Kleidung der Cardinäle, läfst sich irgend ein anderer von den Nipoten Sixtus IV vermuthen. **) Der vor dem Papst knieende Mann ist ohne Zweifel der berühmte Platina, der, indem er nach seiner Ernennung zum Bibliothekar dem heil. Vater seine Huldigung bezeugt, hinab auf die wahrscheinlich von ihm verfafste Inschrift zeigt. Hinter ihm stehen zwei päpstliche Kammerherren mit goldenen Halsketten. Die Rollen, welche die beiden vorerwähnten Cardinäle halten, sind vermuthlich Breven, welche die Bibliothek und Anstellung ihrer Beamten betreffen.

Unsere Angabe des Meisters dieses schönen, durch wahre Auffassung der Natur und lebendige Darstellung der Köpfe ausgezeichneten Gemäldes gründet sich auf das Zeugnifs eines gleichzeitigen Schriftstellers, des Raphael Volterano. ***) Man

---

*) Templa, domum expositis, vicos, fora, maenia, pontes,
   Virgineam Trivii quod repararis aquam:
Prisca licet nautis statuas dare commoda portus
   Et Vaticanum cingere Sixte, jugum;
Plus tamen urbs debet: nam quae squallore latebat
   Cernitur in celebri Bibliotheca loco.

**) Die von Sixtus IV zu Cardinälen ernannten Nipoten sind — aufser dem oben genannten Pietro Riario, der im 28sten Jahre seines Lebens starb — folgende: Giuliano della Rovere, nachmaliger Papst Julius II; — die Brüder Cristoforo und Domenico della Rovere; — Girolamo Basso, Schwestersohn des Papstes; — und der in der Geschichte, vornehmlich durch seine Verwicklung in die Verschwörung der Pazzi bekannte Raffaello Riario, dessen Grofsoheim Sixtus IV war. Man dürfte geneigt sein in jenem Cardinale auf unserem Bilde den Giuliano della Rovere zu vermuthen, wenn seine Züge den Bildnissen desselben, die ihn in seinem Alter als Papst vorstellen, nicht zu wenig entsprächen.

***) Die Stelle ist folgende: Melotius Forliviensis iconicas imagines praeter caeteros pingebat: eius apus in bibliotheca Vaticana Xistus in sella sedens, familiaribus nonnullis domesticis adstantibus. (Raphael Volateranus commendariorum Urbanorum. lib. XXI.) Dafs hier die Rede von unserem Gemälde sei, ist nicht zu bezweifeln.

hat es, vermuthlich dem Taja zufolge, *) dem Piero della Francesca zugeschrieben, der es aber unmöglich gemalt haben kann, wenn wir dem Vasari Glauben beimessen dürfen, dafs dieser Künstler schon dreizehn Jahre vor dem Regierungsantritt Sixtus IV mit Blindheit befallen wurde. **) Es war sehr beschädigt, als es von der Mauer abgenommen wurde; das Abnehmen fügte ihm keinen Schaden zu; desto verderblicher hingegen ist demselben eine unlängst unternommene Restauration gewesen, der es gelungen ist die Hand des Meisters nicht wenig zu verwischen und unkenntlich zu machen. ***)

Andrea Mantegna.

Eine sogenannte Pietas; der todte Heiland von seinen Freunden umgeben, unter denen die heil. Magdalena seine Wunden salbt. Die Zeichnung zeigt bei einer mit Härte verbundenen Bestimmtheit einen richtigen Verstand der Formen und viel Ausdruck in den Köpfen. In der Farbe herrscht ein brauner Ton.

Gemälde aus dem fünfzehnten Jahrhundert.

Ein mittelmäfsiges Bild eines unbekannten Malers; die heil. Jungfrau mit dem Kinde, mit Engeln umgeben, von denen zwei eine Krone über ihr Haupt halten; ihr zu beiden Seiten die heil. Dominicus, Hieronymus, Johannes der Täufer und Laurentius.

Pietro Perugino.

1. Die heil. Jungfrau mit dem Kinde auf dem Throne sitzend; ihr zu beiden Seiten die Schutzheiligen von Perugia, Laurentius, Ludovicus,

---

*) Descrizione del Palazzo Vaticano pag. 413.

**) Vergl. Lanzi (Storia Pittorica Tom. I. Scuola Romana, Epoca prima), die bereits den oben erwähnten von Vasari angeführten Umstand in Beziehung auf dieses Bild bemerkte, und durch glückliche Vermuthung den wahren Meister dieses Werks traf, obgleich er jene Stelle des Raffaello Volterano nicht gekannt zu haben scheint.

***) Die Restaurationen sind jetzt eine wahre Pest für die bedeutenden Werke der Malerkunst. Denen, die dieses Geschäft treiben, pflegt man die Arbeit nach der darauf verwendeten Zeit zu bezahlen, wodurch sie ihren Gewinn zum Schaden der Gemälde zu erhöhen vermögen, in denen, je länger sie sich unter ihren Händen befinden, um so mehr von den Zügen des Meisters verloren geht. Um ihre Ausbesserungen mit dem Uebrigen des Bildes in Uebereinstimmung zu bringen, pflegen sie dasselbe durchaus zu übergehen, wodurch sie vielleicht die Unwissenden täuschen, die nicht bemerken, dafs in dem vermittelst ihrer Restauration neu aussehenden Bilde vielmehr ihre eigene, meistens sehr unkünstlerische Hand, als die des Meisters erscheint, dessen Werk sie vorgeben wieder in seiner ursprünglichen Schönheit hergestellt zu haben.

Herculanus und Constantius. Dieses Gemälde, welches unter den Werken des Künstlers vorzüglichen Ruf erhielt, war vor seiner Wegführung nach Paris in der Capelle des Rathhauses (Palazzo del Publico) zu Perugia. Es ist ausgezeichnet durch einfache symmetrische Anordnung, Kraft und Klarheit der Farbe und Tiefe des Charakters und Ausdrucks der Seele in den Köpfen der Heiligen. Die heil. Jungfrau hingegen und das Christuskind können weder von Seiten des Charakters und Ausdrucks, noch hinsichtlich der Zeichnung besonderes Lob verdienen. Auf dem Throne der Maria liest man: Hoc Petrus de Castro Plebis pinxit, wie sich der Künstler von seinem Geburtsorte, Città della Pieve, zu nennen pflegte. *)

2. Drei kleine in Einen Rahm gefaſste Bilder, halbe Figuren, die den heil. Benedictus, dessen Schwester die heil. Scolastica und den heil. Placitus vorstellen; ehemals in der Benedictinerkirche S. Pietro in Perugia.

3. Die Auferstehung Christi; ehemals in der Kirche S. Francesco der vorerwähnten Stadt. Weit vorzüglicher als die Figur des Heilandes sind die vier Soldaten, die sein Grab bewachten. Unter denselben glaubt man in dem schlafenden Jünglinge, vom Beschauer rechts, das Bildniſs

---

*) Eine ausführliche Geschichte dieses Bildes mit den hierauf bezüglichen Urkunden findet man in des Mariotti Lettere Pittoriche Perugine p. 242 et seq. Es war im Jahre 1479 bei einem wenig bekannten Peruginischen Maler, Pietro di Maestro Galeotto, bestellt worden. In dem Contracte ist nebst dem Gegenstande auch die Anordnung der Figuren vorgeschrieben; daſs nämlich Laurentius und Ludovicus der Maria zur Rechten, und die andern beiden Heiligen ihr zur Linken vorgestellt werden sollten. Dieſs stimmt also ganz mit unserem Bilde überein. Galeotto hinterlieſs bei seinem Tode im Jahre 1483 das Gemälde nur angefangen. Seine Vollendung wurde vermöge eines Contractes von demselben Jahre dem Perugino aufgetragen, der sich aber ohne Hand anzulegen von Perugia entfernte. Ein anderer Peruginischer Maler, Santi di Apolonia, auch Sante Polonio di Celano genannt, der sodann diesen Auftrag übernahm, vollzog ihn ebenfalls nicht; und das Bild blieb daher bei dem Vater des gedachten Pietro Galeotto bis zum Jahre 1491, in welchem es von ihm dem Capellan des Rathhauses übergeben wurde. Obgleich nun in dem von Mariotti angeführten Contracte mit Perugino vom 6 März 1495 gar nicht, wie in jenem von 1483, von der Vollendung eines schon vorhandenen Werkes die Rede ist, so glaubt Mariotti doch, daſs er das von Galeotto angefangene Bild betreffe. Nach seiner Meinung bezieht sich die oben angeführte Inschrift, die doch offenbar das Gemälde auch hinsichtlich der Erfindung als ein Werk des Perugino zu bezeichnen scheint, nur auf die heil. Jungfrau, auf deren Throne sie steht. Ihre Ausführung wird in jenem früheren Contract namentlich dem Künstler aufgetragen. Auffallend ist allerdings der Umstand, daſs Perugino, der zur Zeit der Verfertigung dieses Bildes einen bedeutenden Ruf erlangt hatte, nur ungefähr die Hälfte der dem Galeotto dafür zugesagten Geldsumme von 200 Bolognesischen Gulden erhielt. Uebrigens ist so viel gewiſs, daſs dieses Gemälde, wenn auch die Erfindung von Galeotto herrühren sollte, in der Ausführung durchaus die Hand des Perugino zeigt.

Raphaels, und in einem anderen Krieger im Ausdruck des Schreckens den Perugino zu erkennen.

Bernardino Pinturicchio.

Die Aufnahme der heil. Jungfrau. Sie erscheint, von dem Heilande gekrönt, in einer Glorie in Rautenform, *) mit geflügelten Engelsköpfen. Das Gold derselben ist durch modellirte Punkte von Stuck erhöht. Ihr zu beiden Seiten zwei Engel, der eine die Geige, der andere die Harfe spielend. Unten die zwölf Apostel und der heil. Franciscus, der mit vier Heiligen seines Ordens die göttliche Erscheinung verehrt. Unter diesen Heiligen ist ein Bischof und ein Cardinal, unstreitig der heil. Bonaventura, zu bemerken. Dieses Gemälde, welches sich ehemals in der Kirche des Franciscanerklosters in Fratta — einem kleinen Orte zwischen Spoleto und Città di Castello — befand, dürfte unter die vorzüglicheren Werke des Pinturicchio gehören. In der Gestalt und Gebärde des Heilandes erscheint Würde und Anstand, und in den Köpfen der unteren Figuren ausgezeichnete Individualität des Charakters.

Gemälde aus der Peruginischen Schule.

Ein schönes Bild, das von verschiedenen Händen ausgeführt scheint; ehemals in der Kirche eines Franciscanerklosters zu Todi. Maria, Joseph und drei Engel verehren knieend das Christuskind. In der Ferne nähern sich zwei Hirten, von denen der eine ein Lamm dem Heilande zur Gabe bringt, und die drei Könige. Der eine von ihnen hält einen Falken; eine Uebertragung der Sitte des Mittelalters, in dessen Costume diese Könige mit ihrem Gefolge erscheinen. Oben drei auf Wolken stehende Engel, die das Gloria singen. Die Erfindung erinnert an ein schönes von Raphael ausgeführtes Gemälde desselben Gegenstandes, welches ursprünglich zur Fahne einer Brüderschaft in Spoleto diente. **) Auch in einigen Theilen dieses Bildes glaubt

*) Eine Figur, die oben und unten einen Spitzbogen bildet, Mandorla von den Italienern genannt; die gewöhnliche Form der Glorien in der älteren christlichen Kunst.

**) Es war ehemals in dem Palast Ancajani zu Spoleto. Der jetzige Baron Ancajani, Commandant der Engelsburg, hat es nach Rom bringen lassen; es ist im Palast Torlonia sichtbar. Jeder Zug in demselben athmet Seele und Leben,

man nicht mit Unrecht die Hand dieses grofsen Künstlers zu erkennen. Am schwächsten erscheint die Ausführung der das Gloria singenden Engel, die auch wohl sehr durch Restauration gelitten haben mögen.

Raphael.

1. Die Aufnahme der heil. Jungfrau; ehemals in der Kirche S. Francesco in Perugia. Dem Vasari zufolge gehört dieses Gemälde unter die Jugendwerke Raphaels, die man wegen der dem Perugino entsprechenden Manier von den Arbeiten dieses Künstlers nicht zu unterscheiden vermochte. Es zeigt jedoch bei dem entschiedenen Charakter der Peruginischen Schule Raphaels eigenthümlichen, dem Perugino überlegenen, obgleich noch unvollkommen entwickelten und nicht zur männlichen Reife gelangten Geist.

Die heil. Jungfrau, die von dem Heilande die Krone empfängt, dürfte in diesem Gemälde mehr ihrem Charakter entsprechen, als in einigen Werken aus der Epoche der vollendeten Meisterschaft des Künstlers. Die Engel, von denen einige die Freude über ihre Verherrlichung durch Musik und Tanz bezeigen, sind nicht minder vortrefflich. Unter den an ihrem Grabe versammelten Aposteln ist Johannes durch vorzügliche Schönheit des Charakters ausgezeichnet; er hält den Gürtel, den ihm Maria nach der Legende hinterliefs, und scheint mit besonderer Liebe in ihrer Betrachtung verloren. Ueberhaupt sind in diesem Werke dem jugendlichen Künstler auch die jugendlichen Bildungen besser als die des reifen Alters gelungen, die hier so zu sagen erscheinen, wie sie sich in dem Geiste eines an das Knabenalter gränzenden Jünglings spiegeln, und denen daher Kraft im Ausdruck des Charakters fehlt; ein Mangel, den man vornehmlich in

---

und verkündet Raphaels Hand. Es offenbart noch die Schule des Perugino, aber schon eine bedeutende Stufe der Ausbildung des Künstlers. Die Farbe ist an mehreren Stellen ganz verschwunden, an denen aber noch die mit schwarzer Kreide gezeichneten, für den Kenner höchst interessanten Umrisse des Meisters erscheinen.

Die heil. Jungfrau und zwei Engel des Vorgrundes erscheinen mit geringen Veränderungen, wie auf dem vaticanischen Bilde, aber auf der entgegengesetzten Seite. Auch die oberen Engel zeigen im Wesentlichen in beiden Gemälden dieselbe Idee, nur in dem Spoletinischen Bilde eine weit schönere Ausführung, als in dem vaticanischen. In diesem ist Joseph knieend, in jenem aber stehend vorgestellt; und die drei Könige erscheinen in dem letzteren auf dem Vorgrunde, das Christuskind verehrend.

dem Heilande bemerkt, der wegen seiner unbedeutenden Bildung am wenigsten unter den Figuren des Bildes befriedigt.

2. **Die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel** (I, 1). Drei kleine auf Einer Tafel gemalte Bilder; ehemals an der Predella desselben Altars, den das vorerwähnte Gemälde schmückte. Sie zeigen in der Ausführung einen noch kindlicheren Charakter und eine noch unvollkommenere Ausbildung der Kunst als jenes, und dürften daher in eine noch frühere Zeit zu setzen sein.

3. **Die drei theologischen Tugenden, ebenfalls in drei kleinen, grau in grau gemalten Bildern.** Der Glaube ist durch den Kelch mit der Hostie bezeichnet, die Liebe unter dem Bilde einer zärtlichen mit mehreren Kindern umgebenen Mutter, und die Hoffnung als eine Frau im Ausdruck frommer Zuversicht vorgestellt. Anspielend auf diese in Rundungen erscheinenden Figuren sind die zwei Genien, die sich neben jeder derselben zu beiden Seiten befinden. Die bei dem Glauben zeigen auf zwei Tafeln den durch die Buchstaben IHS und XPC angedeuteten Namen des Erlösers. Neben der Liebe trägt ein Genius eine Gluthpfanne, zur Bezeichnung der Wärme, mit der diese Tugend das Gemüth erfüllt, während der andere Geld ausschüttet, um die aus derselben hervorgehende Nichtachtung und Aufopferung der irdischen Güter zum Wohl des Nächsten anzudeuten. Die Genien bei der Hoffnung zeigen den ihr entsprechenden Ausdruck der Ruhe und Zuversicht.

Diese zwar flüchtig aber mit der dem Künstler eigenthümlichen Liebe ausgeführten Bilder waren ehemals in der Kirche S. Francesco in Perugia, an der Predella desselben Altars, den die Grablegung Raphaels (jetzt in der borghesischen Gallerie) schmückte. Sie wurden, nachdem der Altar mit diesem vortrefflichen Bilde seine vornehmste Zierde verloren, von einander gesägt, und, wie wir sie jetzt sehen, über einander gesetzt in der Sacristei der gedachten Kirche bis zu ihrer Wegführung nach Paris aufbewahrt. Sie zeigen einen von der Schule des Perugino entfernten Styl und eine

höhere Stufe der Entwicklung von Raphaels Kunst, als die zuvor von ihm angeführten Werke.

4. Das unter dem Namen **la Madonna di Fuligno** berühmte Gemälde, welches um das Jahr 1512 der Secretär Julius II, Sigismondo Conti, *) zum Schmuck des Hauptaltars der Kirche Araceli verfertigen liefs, von wo es im Jahre 1565 nach Fuligno in die Kirche des Klosters S. Anna delle Contesse auf Veranstaltung der Anna Conti, Nichte des gedachten Sigismondo und Nonne dieses Klosters, gebracht wurde. **)

Der Gegenstand desselben ist: die heil. Jungfrau mit dem Christuskinde in einer Glorie von Engeln umgeben, die durch ihre den Luftgebilden der Wolken entsprechende Farbe als unkörperliche Wesen bezeichnet sind. Unten der heil. Hieronymus, welcher der Mutter Gottes den sie verehrenden Sigismondo Conti empfiehlt, — der heil. Franciscus in andächtiger Entzückung über die göttliche Erscheinung, — der heil. Johannes der Täufer, der auf das Christuskind als auf den Erlöser zeigt, und mitten in dieser Versammlung ein schöner Engel in Kindesgestalt, zur Glorie des Himmels emporschauend. Er hält eine Tafel, auf der sich, nach Vasari, eine Inschrift befand, von der aber gegenwärtig keine Spur

---

*) Dieser Sigismondo Conti, der letzte männlichen Geschlechts einer alten angesehenen Familie zu Fuligno, war päpstlicher Secretär (Cameriere Segreto nach der heutigen Benennung) seit dem Pontificate Pauls II, wurde während dieser Zeit von den Päpsten öfter zu Gesandtschaften gebraucht, und erlangte auch Ansehen in der literarischen Welt, sowohl durch eine ungedruckt gebliebene Geschichte der seit dem Jahre 1475 erfolgten Begebenheiten, als durch die von ihm verfertigten Gedichte. Er starb nach den von dem Pater Casimiro (Memorie della Chiesa di S. M. Araceli p. 142) angeführten Nachrichten den 18 Februar 1512; und demnach mufste dieses Gemälde, da sich auf demselben sein Bildnifs befindet, zu dieser Zeit wenigstens, gröfstentheils vollendet sein. Bedeutend früher kann es, dem Style zufolge, der an die Epoche von Raphaels Gemälden im Saale Heliodors erinnert, nicht gesetzt werden.

**) Diese Versetzung des Gemäldes von Rom nach Fuligno war ehemals unter demselben durch folgende Inschrift angezeigt:

Questa tavola la fece dipingere Gismondo Conti Segretario di Giulio Secondo et è dipinta per mano di Raphaele da Urbino et Sora Anna Conti nepote del ditto Messere Gismondo la facta portare da Roma et facta mettere a questo altare nel 1565 a di 23 di Maggio.

Dafs dieses Bild zuvor in Araceli war, wissen wir nur vom Vasari; und weder spricht davon die angeführte Inschrift, noch vermochte der Pater Casimiro (S. a. a. O.) Documente darüber aufzufinden. Da es jedoch Vasari (Vit. di Raffaello da Urbino Tom. V, p. 269) das Bild des Hauptaltars derselben (la tavola dell' altare maggiore d'Araceli) nennt, so dürfte kein Zweifel sein, dafs es sich zu seiner Zeit daselbst befand. Und wir können demnach der Vermuthung Fea's (Nuova Descrizione di Roma, Tom. I, p. 72), dafs es zwar für diesen Altar bestimmt war, aber nach dem Tode des Sigismondo in dem Besitz seiner Familie blieb, nicht beistimmen, zumal da es noch überdiefs nach den Ansichten der katholischen Kirche weit unwahrscheinlicher sein dürfte, dafs diese Familie ein für eine römische Kirche bestimmtes Gemälde von dieser Bedeutung für sich behielt, als dafs Anna Conti von dem Papste die Erlaubnifs erlangte, es aus demselben nach Fuligno in die Kirche ihres Klosters zu bringen.

erscheint. *) Die Stadt im Hintergrunde, in die eine glühende Bombe fällt, soll sich auf die Gefahr beziehen, in der sich Sigismondo bei einer Belagerung seiner Vaterstadt Fuligno befand, und die ihn vermuthlich veranlaſste, dieses Gemälde der heil. Jungfrau in der ihr geweihten Kirche des Capitols darzubringen. Auch scheint hierauf der über der Stadt sich erhebende Regenbogen, als Sinnbild der Versöhnung mit Gott, zu deuten.

In diesem vortrefflichen Bilde sehen wir Raphaels Kunst mehr in Anmuth und sinnlichem Effect, als in Ernst und Tiefe des Geistes. Die heil. Jungfrau ist eine schöne züchtige Frau, ohne die Hoheit der Mutter Gottes und Königin des Himmels. Das Christuskind — dessen Bewegung etwas gesucht scheint — erhebt sich im Charakter nicht über den eines gewöhnlichen hübschen Knaben. Hingegen ist der Engel mit der Tafel von bewundernswürdiger Schönheit, und offenbart unter der Hülle kindlicher Anmuth ein himmlisches Wesen. Sigismondo Conti ist nicht minder vortrefflich, sowohl in der Darstellung des individuellen Charakters, dem auch die eigenthümliche Form der Hände entspricht, als in dem Ausdruck der Tiefe und Innigkeit der Andacht. Die am wenigsten befriedigende Figur ist unstreitig Johannes der Täufer. Seine Gesichtsbildung ist nicht edel zu nennen, und der rechte Arm hat eine auffallend manierirte und unrichtige Zeichnung. **) Das Colorit dieses Gemäldes ist sowohl in der Carnation als in der Totalwirkung bewundernswürdig. Wahres Sonnenlicht scheint die Gegenstände zu erhellen; und durch den Schmelz der Farbe, durch die leichte meisterhafte Behandlung scheint das Bild wie in einem Guſs auf die Fläche hingeworfen. Es war ursprünglich auf eine hölzerne Tafel gemalt, die durch die Zeit so schadhaft wurde, daſs man in Paris für nöthig fand, es auf Leinwand zu übertragen. Die Beschädigungen, die es bei dieser Operation erlitten hat, haben an mehreren Stellen

---

*) Dem Pater Casimiro (a. a. O.) zufolge war auch zu seiner Zeit, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, nichts von dieser Inschrift zu bemerken.

**) Nach der Angabe der Beschreibung des vaticanischen Museums vom Jahre 1821 wäre dieser Arm in Paris ergänzt worden. Die vollkommene Uebereinstimmung seines Farbentons mit dem Uebrigen der Figur, so wie mit dem ganzen Gemälde macht dieſs unglaublich.

Restaurationen veranlaſst, nach welchen das Bild allerdings nicht mehr in seiner ursprünglichen Schönheit erscheint.

5. Die Verklärung Christi. Dieses berühmte Gemälde, welches als Raphaels letztes Werk neben seiner Leiche öffentlich ausgestellt erschien, bestellte der Cardinal Julius von Medicis (nachmaliger Papst Clemens VII) für eine Kirche in Narbone, seinem erzbischöflichen Sitze, schenkte es aber — um Rom ein Kunstwerk zu erhalten, dessen Werth der frühzeitige Verlust des groſsen Künstlers so bedeutend erhöhte — im Jahre 1523 der Kirche S. Pietro in Montorio, wo es bis zu seiner Wegführung nach Paris den Hauptaltar schmückte. *) Die dem Künstler dafür bestimmte Bezahlung betrug 655 Ducati.

In der Glorie zuoberst des Bildes erscheint der Heiland schwebend zwischen Moses und Elias. Unter ihnen ruhen auf dem Berge Tabor die heil. Petrus, Johannes und Jacobus, die ihre sterblichen Augen vor dem Glanze des Erlösers zu schirmen suchen. Die übrigen Apostel sind am Fuſse des Berges versammelt. Zu ihnen wird ein besessener Knabe gebracht. Seine Angehörigen bitten sie ihn zu heilen; sie aber zeigen zu dem Herrn als zu dem empor, der allein vom bösen Geiste zu befreien vermag. Der heil. Laurentius, der mit dem heil. Stephanus, seinem gewöhnlichen Begleiter in den christlichen Kunstwerken, auf dem Berge, vom Beschauer links, die himmlische Glorie verehrt, erscheint vermuthlich hier als Schutzheiliger des berühmten Lorenzo Magnifico, Oheims des Cardinals, für den das Bild verfertigt wurde.

Der lange Zeit herrschend gewesenen Meinung, welche dieses Gemälde für Raphaels vorzüglichstes Werk erklärte, **) können wir in Uebereinstimmung mit ausgezeichneten deutschen Künstlern unserer Zeit keineswegs unbedingt beitreten.

Was die Erfindung des Werkes betrifft, so scheint der geäuſserte Vorwurf der Darstellung einer doppelten Handlung

---

*) Diese Schenkung war daselbst unter dem Gemälde durch folgende Inschrift angezeigt:
Divo Petri Principi Apost. Julius Medices Card. Vicecancellarius D. D. anno D. MDXXIII.

**) Nach dem Berichte des Vasari herrschte diese Meinung schon unter den Künstlern seiner Zeit. Mengs bekräftigt sie mit folgenden Worten: „Dieses Werk enthält mehr Schönheiten, als alle seine (Raphaels) vorhergehenden. Der Ausdruck ist edler und delicater, das Helldunkel ist besser, die Abstufung besser verstanden; und es erscheint hier mehr Mannichfaltigkeit in den Gewändern, mehr Schönheit in den Köpfen, mehr Adel des Styls.“

nur aus Mangel an Verständnifs der Bedeutung des Gegenstandes herzurühren; denn die Begebenheit des Besessenen steht in genauer Beziehung mit der Verklärung des Heilandes, da sie nach der Erzählung der Evangelisten (Matth. 17, Marc. 9, Luc. 9) gerade während der Abwesenheit des Heilandes vorfiel, und das Unvermögen der Apostel auf die Verklärung des Herrn hinweist. Mit mehrerem Grunde dürfte in unserer Zeit gegen die Verbindung dieser Darstellung, welche den Blick des Beschauers vorzüglich auf sich zieht, mit dem Hauptgegenstande der Glorie des Erlösers eingewendet worden sein, dafs ihr dramatischer, einen starken Ausdruck der Gemüthsbewegungen erfordernder Charakter nicht der Bestimmung des Werkes als eines Altarbildes entspreche. Und allerdings scheinen zum Schmuck der zur Feier der Mysterien der Religion geweihten Altäre, wo man von der bildenden Kunst unmittelbare Belebung zur Andacht fordert, ruhige, vielmehr symbolische als dramatische Darstellungen vorzüglich angemessen zu sein, die daher auch in der früheren Epoche der christlichen Kunst zu diesem Zweck gewählt wurden.

In Hinsicht der durch Kraft der Farbe und kunstvolle Beleuchtung hervorgebrachten Totalwirkung, dürfte sich allerdings in diesem Bilde der Gipfel von Raphaels Kunst erkennen lassen. Der Künstler scheint in demselben absichtlicher als in seinen vorhergehenden Werken den sinnlichen Effect gesucht zu haben, durch den er sich hier einigermafsen dem Correggio annähert. Dieser Effect erschien ursprünglich noch vollkommener als gegenwärtig, weil die Schatten, nicht ohne Nachtheil der Harmonie des Ganzen und der Abstufung der Gegenstände, nachgedunkelt sind. Die Ausführung ist nicht durchgängig von gleicher Vortrefflichkeit. Raphael hinterliefs das Bild vermuthlich in einigen Theilen noch unvollendet; vornehmlich zeigen die beiden Apostel, die sich zu der auf dem Vorgrunde knieenden Frau wenden, offenbar, dafs sie nicht von ihm die letzte Vollendung erhielten. In den von ihm selbst ausgeführten Theilen hingegen herrscht eine bewundernswürdige Ausführung, sowohl in der sorgfältigen Modellirung der Gegenstände, als in der Meisterschaft der Be-

handlung. Besonders ausgezeichnet sind in dieser Hinsicht die Figuren der Glorie, die Frauen in der Begleitung des Besessenen, und der auf dem Vorgrunde sitzende Apostel Andreas. Was hingegen die Gewänder betrifft, so zeigt hier Raphael nicht die ihm sonst eigenthümliche Schönheit des Styls, und noch auffallender von seinem hohen Geiste entfernt erscheinen in diesem Werke die Bildungen der Apostel, die sich mehr der Darstellungsweise derselben in der Epoche der Caracci, als ihrem Typus in der älteren christlichen Kunst annähern, der in Raphaels berühmten Tapeten die vollkommenste Ausbildung erhielt. Die Figuren der Glorie hingegen erinnern in Hinsicht der Composition an ältere Vorstellungen desselben Gegenstandes. *)

Der Heiland ist seinem Typus entsprechend, und das Schweben sowohl dieser, als der beiden anderen Figuren vortrefflich ausgedrückt. Im Ausdruck des Besessenen und der ihn begleitenden Personen erscheint ebenfalls Raphaels gewöhnliche Kunst. Im Allgemeinen überwiegt jedoch in diesem Werke die sinnliche Seite der Kunst die geistige. Dafs er jene zuweilen mit besonderer Liebe ergriff, entspricht der Vielseitigkeit seines Geistes, und es dürfte keineswegs daraus, dafs die Richtung nach dieser Seite in seinem letzten Werke vorherrschend erscheint, zu beweisen sein, dafs er bei einem längeren Leben sich derselben mit Hintansetzung der höheren Forderungen der Kunst hingegeben haben würde. Auch in der Madonna di Fuligno ist, wie wir erwähnten, die-

*) Nach der Bemerkung des Herrn v. Rumohr (italienische Forschungen Bd. III. p. 132). Dieser ausgezeichnete Forscher der christlichen Kunst erwähnt in dieser Beziehung ein kleines byzantinisches Mosaik des neunten Jahrhunderts (bei Gori Thesaurus veterum Diptycorum in der Abhandlung über die Denkmäler des florentinischen Baptisteriums Tab. I), und ein Gemälde von Giotto, ehemals in der Kirche S. Croce, jetzt in der Akademie zu Florenz (bekannt gemacht in der Kunstgeschichte der Herren Riepenhausen, und bei d'Agincourt, Pitture Tav. CXIV. Nr. 1). Jene Composition scheint der Typus der Vorstellung dieses Gegenstandes bei den Byzantinern gewesen zu sein; man findet sie auch, wie wir bei den Handschriften der Vaticana erwähnten, unter den Miniaturen eines byzantinischen Manuscripts der Vaticana, das man in das zwölfte Jahrhundert setzt, und mit einiger Verschiedenheit sah man dieselbe Composition auch auf der bei der letzten Feuersbrunst zu Grunde gegangenen bronzenen Thür der Paulskirche. In den Compositionen des Giotto und Raphael läfst sich eine stufenweise Ausbildung der byzantinischen Idee erkennen. Sie gelangte unstreitig zum Raphael vermittelst des Giotto, an dessen Darstellung sich die seinige bedeutend annähert. Raphael ertheilte ihr vornehmlich dadurch eine weitere Ausbildung, dafs er den Heiland mit Moses und Elias schwebend in die Luft erhob, die in jenen früheren Werken stehend auf dem Berge Tabor erscheinen.

selbe Richtung als vorherrschend zu bemerken, obgleich er erst nach diesem Gemälde die Cartone zu den Tapeten verfertigte, die im Styl, Charakter und Ausdruck die höchsten Erzeugnisse seines Geistes sind.

Giulio Romano und Francesco Penni (genannt il Fattore).

Die Aufnahme der heil. Jungfrau, ehemals in der Kische des Nonnenklosters S. Maria di Monte Luce zu Perugia. Das Gemälde besteht aus zwei zusammengesetzten Tafeln: die obere, die Krönung der Maria, ist von Giulio Romano, und die untere, die um ihr Grab versammelten Apostel, von Francesco Penni ausgeführt. *) Noch vorhandene Urkunden zeigen nicht allein, dafs dieses Bild beim Raphael, und schon längst vor seinem Tode, bestellt worden war, sondern auch, dafs er eine Zeichnung dazu verfertigt hatte. **) Aber seine beiden Schüler, die nach seinem Ableben die Ausführung des Gemäldes übernahmen, glaubten vermuthlich auf eine von ihrem Meister in seiner früheren Zeit — nach jenen Urkunden um das Jahr 1508 — verfertigte Zeichnung keine Rücksicht nehmen zu dürfen. Höchstens könnten sie seine Idee nur in dem oberen Theile des Bildes benutzt haben; denn der untere zeigt in den theatralischen Be-

---

*) Diefs ergiebt sich aus der Verschiedenheit der Manier. Historische Gründe hierüber haben wir nicht. Vasari sagt in der Lebensbeschreibung der genannten Künstler nur, dafs sie dieses Bild gemeinschaftlich verfertigten, nicht aber, dafs sie sich in der Ausführung desselben auf die angegebene Weise theilten.

**) Jene Urkunden, die sich in der öffentlichen Bibliothek zu Perugia befinden, sind zuerst bekannt gemacht in der italienischen Uebersetzung des Quatremère de Quincy, p. 519 – 522. In einem Manuscript der genannten Bibliothek hat sich die Nachricht gefunden, dafs die Nonnen des Klosters S. Maria di Monte Luce am 19 September 1505 beschlossen, ein Gemälde dieses Gegenstandes für ihre Kirche verfertigen zu lassen, aber erst im dritten Jahre darauf zur Ausführung dieses Beschlusses durch den Auftrag schritten, den sie dem Raphael zur Verfertigung desselben vermittelst eines Contracts ertheilten. In einem zweiten Contracte, vom 21 Junius 1516, wird der von Raphael verfertigte Entwurf zu diesem Gemälde in folgender Stelle erwähnt: — che dicta Tavola sia d'altezza, et grandezza che fu ragionata nel primo disegno dato da prefato M. Raphaelo con la Incoronazione de la gloriosisima nostra Donna, con li Capitoli in modo e forma che in esso primo disegno se dimostra ad uso de bono optimo, et leale Maestro depinta di fini, et boni colori secondo ad tale opera se conviene. Der Künstler erfüllte diesen zweiten Contract so wenig als den ersten. Das Bild kam erst fünf Jahre nach seinem Tode, 1525, von Rom nach Perugia. Giulio Romano und Francesco Penni waren ohne Zweifel genöthigt, die Ausführung desselben zur Tilgung der Schuld zu übernehmen, die ihnen mit der Erbschaft ihres Meisters — der bereits eine Geldsumme darauf empfangen hatte — zugefallen war. Sowohl von Vasari, als in einem in der Guida di Perugia von Costantino Costantini angeführten Mauuscripte des Dominicaners Bottonio, wird es, ohne einer von Raphael dazu verfertigten Zeichnung zu gedenken, als ein Werk jener beiden Künstler angeführt.

wegungen der Apostel einen dem Raphael, und vornehmlich in jener früheren Epoche, durchaus fremdartigen Charakter. Jener von Giulio Romano ausgeführte Theil ist der vorzüglichere, sowohl in der Farbe als im Style der Zeichnung. Sehr unbefriedigend in demselben ist jedoch die Figur des Heilandes, in der eine ziemlich plumpe Gestalt und unbedeutende Gesichtsbildung erscheint.

T i z i a n.

Ein grofses Gemälde, welches aus der Kirche S. Niccolo dei Frari zu Venedig im Pontificate Clemens XIV nach Rom kam, und darauf in dem päpstlichen Palast des Quirinals aufgestellt ward. Es stellt Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln vor. Ueber ihr der heilige Geist in Gestalt der Taube, von dem eine Glorie auf sie herabstrahlt. Unten die Heiligen Sebastian, Franciscus und Antonius von Padua, dieser durch die Lilie, jener durch das Kreuz bezeichnet, der heilige Nicolàus in bischöflicher Kleidung, und die heilige Katharina mit der Märtyrerpalme. Im Hintergrunde liest man auf einer Tafel: Titianus faciebat.

Poetische Erfindung darf man in diesem Bilde nicht suchen. Die heilige Jungfrau hat einen unbedeutenden, und der heilige Sebastian einen gemeinen Charakter. Das Colorit, in dem gewöhnlich der Hauptvorzug der Tizianischen Werke besteht, hat durch die Zeit und Restauration gelitten. Die Ausführung ist sehr meisterhaft, aber nicht fleifsig, sondern auf den Effect von einer gewissen Entfernung berechnet. Schon seit einiger Zeit beginnt die Farbe von der Tafel abzufallen, und das Bild geht daher seinem Untergange entgegen, ohne dafs man für seine Erhaltung Sorge tragen zu wollen scheint.

Das Bildnifs eines venetianischen Dogen, der das Gesicht im Profil zeigt, wird ebenfalls für ein Werk Tizians erklärt, ist aber wahrscheinlicher einem anderen vorzüglichen Meister der venetianischen Schule zuzuschreiben.

Die heilige Helena; neben ihr ein Engel, der das von ihr entdeckte Kreuz hält, ein mittelmäfsiges

Bild, ehemals in der Gallerie des Capitols; angeblich von Paolo Veronese, wahrscheinlicher aus seiner Schule.

Benvenuto Garofalo.

1. Die heilige Jungfrau mit dem Kinde zwischen dem heiligen Joseph und der heiligen Katharina.

2. Die Sibylle, die dem Kaiser August die Erscheinung der Mutter Gottes zeigt. Der Kaiser ist in einem unhistorischen Costume, bärtig, das Haupt mit einer Strahlenkrone geschmückt, vorgestellt.

Beide Bilder gehören unter die guten Werke dieses Meisters, und zeigen die ihm eigenthümliche Kraft und Klarheit der Farbe.

Federigo Baroccio.

1. Die heilige Michelina in andächtiger Entzückung auf dem Calvarienberge; ehemals in der Kirche S. Francesco zu Pesaro.

2. Die Verkündigung der heiligen Jungfrau; ehemals zu Loreto.

Es dürfte fast unglaublich scheinen, dafs diese beiden Gemälde, welche die von Natur und Wahrheit entfernte, aus unglücklicher Nachahmung des Correggio hervorgegangene Manier des Künstlers besonders auffallend zeigen, und daher jedem gesunden Sinne einen höchst unerfreulichen Eindruck gewähren, einen bedeutenden Ruf erlangten, und noch in unseren Zeiten *) mit Auszeichnung genannt worden sind.

Caravaggio.

Die Grablegung Christi, ehemals in der Chiesa Nuova; ein Gemälde, welches man für das Meisterwerk des Künstlers erklärte. Die Darstellung des Gegenstandes läfst sich als eine Parodie desselben betrachten. Wir sehen einen Todten aus dem Pöbel, den seine Angehörigen wehklagend zur Erde bestatten. Davon abgesehen, läfst sich allerdings diesem Werke bedeutendes Verdienst nicht abspre-

*) In der oben erwähnten Beschreibung des Museo Vaticano vom Jahre 1821.

chen. Der höchst gemeine Charakter und Ausdruck der Figuren ist lebendig; die Ausführung zeigt ungemeine Meisterschaft, die Farbe ausnehmende Kraft, und die Klarheit und Durchsichtigkeit, durch welche sich die Oelgemälde des Caravaggio von denen der späteren italienischen Maler auszeichnen: Vorzüge, die jedoch auch in anderen Werken dieses Künstlers erscheinen, dem aus dem niedrigen Leben entnommene Gegenstände entsprechender sind, und daher ungleich mehr als dieses Bild befriedigen, in welchem der hohe Gegenstand mit der gemeinen Darstellung in dem schneidendsten Widerspruche steht. Es erregte inzwischen auch die Aufmerksamkeit des berühmten Rubens dergestalt, dafs er nach demselben eine verkleinerte Copie verfertigte, die sich in der Gallerie des Fürsten von Lichtenstein zu Wien befindet.

Guido Reni.

1. Die Kreuzigung des heiligen Petrus; ehemals in der Kirche S. Paolo alle tre' Fontane; in Mosaik copirt in der Peterskirche. Wir können dieses Gemälde, welches ebenfalls bedeutendes Lob erhielt, in keinem Theile der Kunst ausgezeichnet finden. Guido suchte in demselben, in Hinsicht des Effects, die Manier des Caravaggio nachzuahmen, erscheint aber weit unter diesem Künstler in der Kraft und Klarheit der Farbe.

2. Die heilige Jungfrau mit dem Kinde in einer Glorie: unten die Heiligen Thomas und Hieronymus; ein Werk aus der späteren Zeit des Künstlers, in welcher derselbe in einen kalten und grauen Ton der Farbe verfiel. Aufser der ihm eigenthümlichen Meisterschaft in der Behandlung des Pinsels, dürfte sich wenig zum Lobe dieses Bildes sagen lassen.

Domenichino.

Die letzte Communion des heiligen Hieronymus; ehemals in der Kirche S. Girolamo della Carità. Die Scene ist das Innere einer Kirche, deren offene Arcade die Ansicht einer Landschaft gewährt. Der Heilige kniet vor dem Altar, unterstützt von den ihn umgebenden Freunden, während

rend eine Frau, die man für die heilige Paulina erklärt, ihm die Hand küfst. Der Prieser nähert sich ihm mit der Hostie, und ein Diaconus mit dem Kelche, wobei ein Subdiaconus knieend das Mefsbuch hält. Die Freudensbezeugungen der in der Höhe erscheinenden Engel deuten auf die Aufnahme des Heiligen in die Wohnungen des Himmels.

Wie bekannt setzte man dieses Bild unter die vorzüglichsten Gemälde in Rom, *) und Poussin und Andrea Sacchi nahmen keinen Anstand, es der Verklärung Raphaels an die Seite zu setzen; ein Urtheil, dem wohl schwerlich Jemand in unseren Zeiten beistimmen möchte. Betrachten wir das Werk in Bezug auf die spätere Epoche der italienischen Kunst, so erscheint es allerdings ausgezeichnet in Hinsicht der einfachen und ausdrucksvollen Composition. Der dem Domenichino von seinen Gegnern gemachte Vorwurf, den Gedanken von dem Gemälde desselben Gegenstandes von Agostino Caracci in der Carthause zu Bologna entlehnt zu haben, ist im Ganzen ungegründet; denn wenn auch von diesem Bilde sich hier einige Reminiscenzen finden sollten, so hat Domenichino doch, in der würdigen Darstellung des Gegenstandes, den Caracci weit übertroffen. Unter den Figuren des Gemäldes dürften die der beiden Geistlichen, die das Abendmahl reichen, am meisten befriedigen. Die Engel, obgleich nicht durch bedeutenden Ausdruck ihrem Charakter entsprechend, sind doch durch kindliche Anmuth ausgezeichnet. Die Figur des Heiligen ist zwar gut gedacht, aber der abgelebte Körper, den sich der Künstler in seiner fast ganz entblöfsten Gestalt — die überdiefs hier keinesweges angemessen scheint — zu zeigen bemühte, gewährt einen unerfreulichen Anblick. Die Ausführung des Bildes ist überhaupt weit minder als die Erfindung zu loben. Es herrscht in ihm ein kalter Farbenton, der in den Schatten in das Braune fällt, eine rohe Behandlung der Farbe und eine schwerfällige Führung des Pinsels. Bekannt

*) Diese Hauptbilder sind, nach der in den beiden letztverflossenen Jahrhunderten herrschend gewesenen Ansicht, aufser diesem Werke des Domenichino: die Verklärung Raphaels; — die Abnahme vom Kreuze von Daniel von Volterra, in der Sacristei der Kirche von Trinità de' Monti; — der heilige Romualdus von Sacchi — und die heilige Petronilla von Guercino im Capitol.

ist, dafs Domenichino für dieses, nachmals unstreitig überschätzte Gemälde nicht mehr als 50 Scudi erhielt. *)

Guercino.

1. Die büfsende Magdalena, welcher Engel die Passionsinstrumente zeigen; ursprünglich in der nun nicht mehr vorhandenen Kirche alle Convertite, in der Via del Corso, dann im Palast des Quirinals, eines der besseren Werke des Guercino. Die Gesichtsbildungen der Engel zeigen eine gewisse Anmuth und Lieblichkeit.

2. Der heilige Thomas, der den Finger in Christi Seite legt; zuvor in der Gallerie des Capitols.

Nicolaus Poussin.

Die Marter des heiligen Erasmus; ehemals im päpstlichen Palast des Quirinals, und in der Peterskirche in Mosaik copirt. Dem Heiligen werden die Eingeweide mit einem Haspel aus dem Leibe gewunden, während ein Priester, auf die Bildsäule des Hercules zeigend, der er sich zu opfern geweigert hatte, ihn zum heidnischen Glauben bekehren zu wollen scheint. Schauderhafte, das Gefühl empörende Todesarten soll der Künstler, durch Wahl eines ihnen vorhergehenden Moments nur als bevorstehend andeuten. In der wirklichen Darstellung gewähren sie einen gräuelhaften Eindruck, den auch die höchste Vollkommenheit der Kunst, die in diesem Werke keinesweges erscheint, nicht aufzuheben vermöchte. **)

Valentin.

Die Marter der Heiligen Processus und Martinianus; ein ebenfalls in der Peterskirche in Mosaik übertragenes Gemälde von keiner besondern Bedeutung.

---

*) Passeri (Vit. de' Pittori etc. p. 16) erfuhr aus des Künstlers eigenem Munde diese Bezahlung, die für ein Werk von solchem Umfange unglaublich gering ist, obgleich in damaliger Zeit der Werth des Geldes viermal so viel als gegenwärtig betragen mochte. Die zahlreichen Gegner des Domenichino wufsten es dahin zu bringen, dafs er sich gewöhnlich mit sehr geringen Bezahlungen seiner Arbeiten begnügen mufste, obgleich diese sich in der damaligen Zeit, wenn nicht durch leichtes Talent, doch durch eine bessere Richtung der Kunst auszeichneten.

**) Die Verwechslung des Gräuelhaften mit dem Erhabenen und Tragischen scheint in dem Charakter der französischen Kunst und Poesie zu liegen; sie verfällt gewöhnlich in dieselbe, wenn sie nicht durch conventionelle Regeln auf dem eben so ungünstigen Gebiete kalter theatralischer Rhetorik fest gehalten wird.

Andrea Sacchi.

1. Der heilige Romualdus, der in der Predigt seinen Mönchen die Himmelsleiter zeigt, auf der die Abgeschiedenen seines Ordens emporsteigen; ehemals in der Kirche S. Romualdo. Dieses so sehr bewunderte Gemälde dürfte allerdings noch das beste Werk des seinem Rufe wenig entsprechenden Künstlers sein. Man hat in demselben vornehmlich den zur Unterbrechung der Eintönigkeit der weifsen Gewänder der Camaldulenser von einem Baume geworfenen Schatten als einen sehr sinnreichen Einfall des Malers gepriesen. Das diesem Werke, in Hinsicht der Farbe und Totalwirkung, ertheilte Lob könnte nur in Rücksicht auf den Verfall der Kunst zur Zeit seiner Entstehung einigermafsen gegründet scheinen.

2. Der heilige Gregor, der einem Ungläubigen ein durch ein Wunder blutig gefärbtes Tuch zeigt, das auf dem Grabe des heiligen Petrus gelegen hatte; ein in höchst geschmacklosem Style ausgeführtes Gemälde. Im Vergleich mit diesem kann allerdings das vorerwähnte Bild desselben Künstlers für ein ausgezeichnetes Werk gelten. Dennoch ist es ebenfalls sehr bewundert worden. In der Peterskirche sieht man eine Mosaikcopie davon.

Anhang.

Noch befindet sich in dieser Sammlung ein kleines Bild: eine Landschaft mit einigen Kühen, die als ein Werk des Paul Potter durch den Namen dieses Künstlers, mit der Jahrzahl 1645, auf diesem Gemälde bezeichnet wird. Dennoch glauben Kenner der niederländischen Schule in demselben vielmehr die Manier des Hadrian van der Velde zu bemerken. Die Namen der Meister sind auf den Bildern allerdings kein untrüglicher Beweis, dafs sie wirklich von ihnen herrühren.

Auch hat im letztverflossenen Jahre 1832 diese Sammlung ein angebliches Bild von Correggio erhalten, welches den Heiland sitzend mit Engeln umgeben vorstellt, und schon vor einigen Jahren aus dem Besitz des Grafen Mariscalchi aus

Bologna nach Rom gekommen ist. Herbeigebrachte Documente zeugen allerdings von dem Vorhandensein eines diesen Gegenstand darstellenden Bildes von Correggio, zugleich aber auch von mehreren Copien desselben. Da sich Stimmen gegen die Angabe des Meisters erhoben, so unterwarf die päpstliche Regierung die Entscheidung der Akademie von S. Luca, deren Mitglieder fast einstimmig die Aechtheit dieser Angabe erklärten. Nach unserer Ueberzeugung ist dieses Bild, bei der geringen Annäherung an die Manier des Correggio, schwerlich für eine Copie, geschweige für ein Original dieses Künstlers zu halten, und jedenfalls ein wenig bedeutendes Werk.

Berichtigung der Aufschrift des Bilderhefts.

Nro. 10 in derselben soll es heifsen:

Plan der vaticanischen Grotten mit einigen Darstellungen der alten Kirche.

Nachträge.

A. Zu der Beschreibung der ägyptischen Kunstwerke.

I. Tor de' Venti. S. 113 ff.

Die zehn weiblichen Statuen mit Löwenköpfen sind, nach Herrn Rosellini, Darstellungen der ägyptischen Göttin Paset, welche der Artemis der Griechen entspricht, die sie (mit leichter Veränderung) Bubastis nennen. Einige der sitzenden tragen diesen Namen auf der Vorderseite des Thrones.

Uebrigens tritt Herr Rosellini ganz der im Texte ausgesprochenen Ansicht bei, dafs diese Statuen die Seiten eines vom Könige Amenophis III (Memnon) angelegten Ganges begränzten.

Die Seite 114 erwähnte Stele, welche sich an der Mitte der Seitenwand befindet, hat sich durch die genaue Untersuchung ihrer Inschrift als eines der wichtigsten historischen Denkmäler des ägyptischen Alterthums erwiesen. Der obere Theil stellt, nach Herrn Rosellini's Mittheilung, Amon-re dar, wie er die Huldigung einer königlichen Person empfängt, welche als Mann erscheint, aber den durch die Forschungen jenes Gelehrten wohlbekannten Vornamen der Königin Amense, Tochter Thutmes I, führt, und nach ihrem Bruder Thutmes II, als die vierte der Herrscher der achtzehnten Dynastie, den Thron der Pharaone bestieg. Hinter dieser königlichen Person sieht man, gleichfalls anbetend, einen jungen König mit dem Kopfschmuck des Kindes Horus; er trägt den Vornamen jenes Thutmes (IV bei Rosellini, dem Moeris der Griechen entsprechend), welcher sei-

ner Mutter Amense in der Regierung folgte. Die sinnbildliche Figur Aegyptens schliefst die Darstellung. Unter diesen Gestalten befinden sich fünf Reihen Inschriften. Es ist darin die Rede von einem nicht näher zu ermittelnden Gebäude, auf dessen Errichtung dieses Denkmal sich bezieht; dabei kommen vor, die Namen der Königin Amense und ihres zweiten Gemahls Amenemhe, desselben, den Wilkinson und Major Felix Amonneith-thota lesen. Die Rede wird immer im weiblichen Geschlechte geführt, um anzuzeigen, dafs die Handlung im Namen der Königin geschieht, und dafs ihr Gemahl nur defswegen hier erscheint, weil die ägyptische Sitte das öffentliche Auftreten eines Weibes in Ausübung der königlichen Gewalt nicht zuliefs. Der junge Moeris, Sohn der Amensis von ihrem ersten Gemahl, Thutmes III, erscheint offenbar nur als Thronerbe, unter Vormundschaft der Mutter und des Stiefvaters Amenemhe. Damit wäre also die von Herrn Rosellini angenommene Folge und Abstammung jener Herrscher der achtzehnten Dynastie bestätigt.

Leider ist manches in der Inschrift unleserlich geworden, und die leidige Ausfüllung mit rother Farbe, womit man auch hier die philologische Forschung erschwert hat, trägt natürlich nicht dazu bei, das Erhaltene verständlicher zu machen.

Unter den in den Glasschränken bewahrten Gegenständen entdeckte Herr Rosellini, dem sie aufgeschlossen wurden, einen sehr merkwürdigen grofsen Scarabeus von Sandstein, der ehemals bemalt und vergoldet war. Seine untere Fläche enthält in eilf Reihen eine Hieroglyphen-Inschrift, die sich auf die Vermählung des bereits erwähnten Amenophis-Memnon mit der Königin Taja bezieht. Die Inschrift beginnt mit der wichtigen Zeitbestimmung: am ersten Tage des Monats Athyr, im eilften Jahre der Regierung. Unter andern wird ein bei dieser Veranlassung dargebrachtes Opfer von 2800 Opferthieren erwähnt. Dieselbe Darstellung findet sich noch auf zwei Scaraben in anderen Sammlungen, die aber nicht so erhalten und vollständig sind wie dieser.

II. Galleria de' Candelabri. S. 247 ff.

Herr Rosellini hebt unter den hier aufgeführten Gegenständen neun hervor, über welche er folgendes bemerkt.

Nr. 1. Grabstatue eines Priesters des Horus Hormeschit, Aufseher der Opfer, Richter und Geheimschreiber des Königs Psammetichus I, einen Tempel des Osiris tragend. Der obere Theil ist ergänzt, vielleicht schon im Alterthume.

5. Statue des königl. Geheimschreibers Hôrei, Sohns der Isoer, Priesters der Göttin Paset und des Mandu und Thoth.

8. Zoëga's Vermuthung war doch die richtige. Die Hieroglyphen-Inschrift enthält, aufser dem Lobe des Osiris, dessen Tempel der Dargestellte trägt, und des Verstorbenen selbst, Gebete für diesen, einen Priester der saitischen Neith, welcher sein Amt unter den Königen Ramesto (Apries), Aahmes (Amasis), Psametich III (Psammacherites), Kamboth (Cambyses) und Ntariusc (Darius) verwaltete.

10. Statue von Menephthah I, Vater des grofsen Ramses-Sesostris, desselben, dessen Grab Belzoni öffnete, und dessen Sarkophag das brittische Museum schmückt.

11. Bildnifs des Sementehi, eines Dieners des Thot (auf welche Gottheit sich die Mondscheibe auf dem Kopfe des Cynocephalus bezieht), Erziehers eines königlichen Prinzen.

12. Bildnifs des Petbehou, Priesters der saitischen Neith.

15. Grabstatue des Sciessouôn, Sohns der Atrime; die nieder kauernde Stellung ist die bei Darstellung von Privatpersonen übliche.

21. Höchst seltene, vielleicht einzige Darstellung der Erde, als eines bärtigen Gottes, Kah. Er hält das Scepter der wohlthätigen Götter in der einen Hand, eine Rolle in der andern. Der Name ist nur durch das auf dem Haupte befindliche Symbol ausgedrückt.

33. Grabstatue eines Priesters oder Tempelbeamten der Neith, unter Psammetichus I, den Tempel jener Göttin tragend.

III. Magazzino Vaticano.

1. Sturz einer Statue Ramses des Grofsen, von herrlicher Arbeit.

2. Granitthron, der einst eine Statue desselben Königs getragen haben mufs, wie die Inschrift an den Seiten ausweist.

3. Steinerner Sarkophag in Form eines Mumiensarges; nach der Inschrift barg er die Leiche eines Priesters Meneith (derselbe Name, welcher griechisch Manetho heifst), der unter Psametich I lebte.

B. Nachträge zu den früheren Theilen.

Erster Band. S. 500.

Zu der hier ausgesprochenen Meinung, dafs zu dem eigenthümlichen Charakter der nackten Formen des Michelagnolo keine Hindeutung in dem Style des Signorelli zu finden sein dürfte, wurde ich durch das Urtheil Anderer, und die mangelhaften Kupferstiche der Gemälde des letztgenannten Künstlers im Dome zu Orvieto verleitet. Nachdem ich bei Betrachtung dieser ausgezeichneten Werke, wozu ich erst in diesem Jahre Gelegenheit fand, in denselben eine bedeutende Annäherung zu dem Princip der nackten Formen des Michelagnolo gefunden habe, nehme ich demzufolge jene früher ausgesprochene Meinung zurück.

Ebendaselbst S. 510.

Das nach der bisherigen Angabe als ein Werk des Pordenone erwähnte Gemälde, in der Sammlung des Cardinals Fesch, wird dem Alessandro Bonvicino, il Moreto genannt, von Kennern zugeschrieben, die mit den fast alle in seiner Vaterstadt Brescia befindlichen Werken dieses Meisters sehr vertraut sind.

Zweiter Band. Erste Abtheilung. S. 276.

Zur Belohnung für das jüngste Gericht erhielt Michelagnolo, durch ein Breve Pauls III vom 1 September 1535, eine jährliche Leibrente von 1200 Scudi d'oro, 2000 Scudi nach heutiger Münze. Das Breve ist bekannt gemacht: Lettere Pittoriche, Tom. VI, pag. 22.

